


ŒUVRES D'ART
DE
RAPHAEL D'URBINO
EN
PORTUGAL






EX BIBLIOTHECA
ANTÓNIO CAPUCHO

Ao Exc.mo Snr. Conde de Burnay

Em testemunho da mais alta consideração

Ponte do Lima 14 d'Outubro de 1889

Off.e

o auctor

OEUVRES D'ART DE RAPHAEL

AU

MONASTÈRE DE REFOJOS DO LIMA

EN PORTUGAL

ÉTUDES

SUR LES

ŒUVRES D'ART DE RAPHAEL SANZIO D'URBINO

AU

MONASTÈRE DE REFOJOS DO LIMA

PAR

THOMAZ MENDES NORTON

Commandeur de l'Ordre Royal de Notre Dâme de la Conception de Villa-Viçosa,
Gentilhomme de la Maison Royale

TRADUIT DU PORTUGAIS PAR

LOUIS CARLOMAN CAPDEVILLE

LISBONNE
IMPRIMERIE NATIONALE
1888

Mon cher ami:

Je te suis bien reconnaissant du désir que tu aurais eu à joindre mon opinion à ton ouvrage, et je t'en remercie; mais j'aurais été suspect pour tous ceux qui connaissent notre vieille amitié. Il m'a paru plus convenable de m'en rapporter au jugement d'un de mes amis, dont le talent est incontestable. Ce jugement, je te le remets, noblement exprimé, avec une impartialité et une clarté qui doivent de satisfaire, toi et tes lecteurs.

Tout à toi

João de Deus.

Au grand étonnement du monde émerveillé, Champollion a trouvé la clef de ces hyérogliphes de l'Égypte, fermés à la curiosité des savants depuis les Pharaons, c'est-à-dire pendant deux mille ans.

La découverte des ruines d'Herculanum et de Pompeia, et les excavations qu'y continue le gouvernement italien, ont permis à l'art de retrouver des prodiges de plastique qu'un cataclysme semblait avoir voulu faire disparaître à jamais, avec les villes que Chateaubriand appelait avec à propos les cités des morts.

Les révélations que le livre de mr. Thomaz Mendes Norton nous apporte sur des majoliques et des peintures, dues au génie de Raphael, ensevelies depuis près de trois siècles au couvent de Refojos do Lima, nous surprennent de prime abord tout autant que les découvertes de Champollion, et celles d'Herculanum, et finissent par se changer en prudente conviction après un examen minutieux des arguments qu'il présente.

Cette conviction toute discrète et purement logique se conserve en quelque sorte dans le champ de l'herméneutique. Elle est simplement intellectuelle et morale, elle provient de l'évaluation et de l'appréciation d'un ensemble de facts, et n'a en aucune manière la prétention de faire ostentation de compétence technique, et encore moins de connaissances pratiques.

Sur ce sujet qui nous est complètement étranger, les compétents décideront. Ce que nous prétendons à peine, c'est passer en revue tous les arguments, et les raisonnements qui en sont déduits, nous bornant à les réunir par induction, les disséquer par l'analyse et à y chercher le sceau de la vérité.

Le premier doute qui se présente nécessairement à l'esprit du lecteur est de se demander comment de semblabes merveilles ont pu être enfouis pendant près de trois siècles, cachées à l'admiration universelle comme si elles se trouvaient dans une ville de barbares, ou chez une tribu de Bushimans. Notre incurie organique pour les beaux arts; le mépris que montrent pour eux ceux qui devraient les encourager; le petit nombre de connaisseurs que nous possédons et qui vont à l'étranger aprécier de visu les monuments des maîtres du trait ou du coloris; les rares visiteurs, à même d'évaluer des œuvres de Raphaël, qui évidemment ne doivent pas affluer dans un couvent isolé du Minho, loin du grand centre social, dans un pays essentiellement centralisé et centralisateur; enfin, et sourtout, le sourire aigre et sardonique qui doit spontanément venir aux lèvres de nos compatriotes incrédules à la seule pensée que Raphaël d'Urbin aurait enfoui des toiles de maître dans un couvent sauvage situé au fond de la province du Minho, répondent à ce doute, à cette objection.

De ce côté, et pour ceux qui connaissent la force de résistance d'une opinion de parti pris, nous croyons avoir suffisamment expliqué l'ignorance où sont restées les œuvres du chef de l'école romane.

Le second doute qui se présente ensuite, est de savoir comment de pauvres moines du couvent de Refojos do Lima, purent obtenir de Raphaël d'Urbin la gloire d'appendre aux murs de leur monastère des toiles du maître. Et puis, quels étaient donc les revenus de ces moines pour payer dignement celui, dont les papes Jules II et Léon X, c'est-à-dire les pontifes les plus magnifiques et les plus opulents de la chrétienté et les cardinaux de la curie romaine couvraient les toiles de monceaux d'or; un homme regardé comme le roi incontesté de la peinture, et avec lequel Michel-Ange partageait le sceptre d'or de la Renaissance.

Comment se fait-il qu'un homme dont la courte vie fut consacrée aux princes du monde, aux Medicis, aux souverains pontifes, a trouvé quelques instants à sacrifier aux caprices de pauvres moines perdus au fond des bois? Quels étaient donc les revenus de ces moines pour récompenser le mérite et l'acquiescence d'un tel maître? Quelle influence assez puissante pouvait leur offrir son concours auprès de Raphaël pour que celui-ci cédât ou se laissât persuader? Ces deux points-ci n'étaient pas les plus faciles à prouver, le dernier surtout. Et cependant chacun d'eux étaient de la plus grande importance pour la conviction historique et logique de l'identité de ces tableaux, sans parler de la conviction plastique, ni de la lumière qui se pourrait faire sur leur mérite intrinsèque.

Au prix d'une ténacité et d'une patience vraiment surprenante, qualités qui péseront dans la balance des critiques les moins enthousiastes, l'auteur est parvenu d'investigations en investigations, soit dans les chroniques, soit dans les manuscrits des biblio-

thèques monacales, soit dans les archives, à découvrir que Don Jorge da Costa, plus connu sous le nom de cardinal d'Alpedrinha avait été prieur commandataire du couvent de Refojos do Lima. Ceci prouvé, et l'auteur y est parvenu au prix de laborieuses et patientes recherches, parce que tous les documents qui traitent, plus ou moins des deux cents bénéfices de l'omnipotent cardinal ne parlaient point de son prieuré de Refojos, il était facile d'expliquer comment Raphaël s'était prêté à servir un puissant prince de l'Église, ami de Jules II.

En outre, le *Morgado* de Refojos et le délégué du prieur commandataire étaient fils de Tristan da Cunha, ambassadeur du roi Don Manoel, auprès du Vatican, et amis intimes de Raphaël.

Ajoutons à cela que les revenus du couvent, toujours croissants par les dons des monarques prédécesseurs de Don Manoel étaient arrivés à leur apogée justement à l'époque de la plus grande gloire de Raphaël.

Voilà donc effacés les doutes qui auraient pu s'élever sur l'influence qui aurait été assez puissante pour obliger Raphaël à travailler pour un couvent portugais et sur les moyens qu'aurait eu le couvent pour récompenser une telle gloire.

Ces déductions nous paraissent être le résultat d'une dialectique rigoureuse et bien propre à faire évanouir tous les doutes, du moment que l'authenticité du document ou manuscrit d'où elles sont tirées, vienne à être irrécusable. C'est ce que l'auteur s'attache à prouver, s'offrant obligeamment à présenter les manuscrits à quiconque voudrait les voir dans un but de critique.

Ce qu'il y a de plus curieux et digne du plus haut intérêt dans cet ouvrage, au point de vue critique, c'est la série d'investigations, de données, de faits, de chroniques et de documents compulsés, soit anciens, soit contemporains, le tout plein d'une érudition lucide au moyen de laquelle l'auteur conduit le lecteur qui se laisse bientôt aller au courant de ses raisonnements. L'auteur a consulté pour cela tous ceux qui pouvaient apporter quelque lumière à son ensemble d'arguments, ou quelque ciment pour consolider la pierre fondamentale de son argumentation.

Cependant, en admettant même que le cardinal Alpedrinha eût assez d'influence pour décider Raphaël à envoyer quelques unes de ses toiles; à peindre et émailler des majoliques, et même à venir en personne accompagner Bramante en Portugal, pour diriger la construction du couvent de Refojos, vers les années 1512 à 1514, on pourrait, objecter ou demander quel serait le motif qui aurait induit le cardinal d'Alpedrinha à donner cette marque de prédilection au couvent du Minho plutôt qu'à tout autre de ceux qui étaient soumis à sa juridiction; lui qui possédait deux cents bénéfices parmi lesquels on comptait huit archevêchés, dont les deux plus importants étaient celui de Braga et celui de Lisbonne, huit abbayes de l'ordre de St-Benoît, dix de celui de St-Augustin, six de celui de St-Bernard, cinq évêchés, dix prieurés, le tout en Portugal, et plusieurs autres hors du royaume. Il est clair que cette objection tombe, car, elle pourrait être appliquée à toute autre maison préférée. En effet cette préférence peut être le résultat de circonstances purement psychologiques et qui échappent à l'analyse. Il se peut même que ce fût le résultat de sa propre physiologie dont il ne nous est pas permis de décomposer tous les éléments, afin d'en déduire le phénomène auquel elle a donné lieu. Et puisque nous admettons la possibilité des causes physiques, conjointement avec les causes morales, il n'est pas hors de propos de rappeler que le monastère du Minho n'était pas un pauvre couvent, rétiré et sauvage comme on pourrait le croire; bien au contraire, sa position topographique est pittoresque, le paysage, l'horizon, la perspective qui se déroulent devant lui, possédent au plus haut degré tout ce qui peut impressioner un tempérament d'artiste.

Pour un esprit prudent et réfléchi, ces doutes ne peuvent plus exister. Cependant il est pour nous un fait que nous admettrons difficilement, c'est la venue de Raphaël en Portugal comme architecte du couvent de Refojos do Lima, pour diriger sa construction, peindre les majoliques et les toiles qui l'embellissent. L'hypothèse de la venue de Bramante seul en Portugal nous semble plausible, ainsi que la légende que du reste, a trouvée l'auteur dans une tradition locale, que les faïences étaient venues de Rome, fabriquées par le grand maître, ainsi que les toiles et la statue de St-Theotonio, que l'auteur attribue à Raphaël.

La raison qui nous fait incliner vers cette opinion, c'est qu'il nous est difficile de comprendre comment la venue de Raphaël, le maître sublime de son temps, ami des intimes de Jules II et de Léon X, déjà notable et dans toute sa gloire en 1512, comment disons-nous cette venue en Portugal serait-elle passée inaperçue au point de ne laisser la moindre trace ni dans la tradition écrite, ni dans la tradition orale.

Nous savons que c'est en 1513 que Léon X est monté sur le trône pontifical, et que par conséquent, à cette date, qui est celle que l'auteur donne comme probable à la venue de Raphaël, le plus artiste des pontifes, ce Jean de Medicis que la chrétienté connaît sous le nom de Léon X, ne l'avait pas encore chargé des chefs d'œuvre qu'il exécuta plus tard.

Mais Raphaël était déjà à cette époque le premier peintre de la Renaissance, le chef de l'école italienne que l'on appela l'école divine, l'ami intime de Jules II, le seul rival de Michel-Ange. Il paraît

donc peu probable que le roi portugais n'eût pas désiré le voir, acquérir quelques uns de ces tableaux que les princes de l'église se disputaient; on admet difficilement, que de son passage il ne soit resté la moindre trace ni dans les chroniques du temps, ni dans les légendes.

On pourrait bien nous objecter qu'il serait logique raisonner de même sur la venue de Bramante, premier architecte de St-Pierre de Rome, quoique cette venue paraisse plus plausible; on peut objecter aussi qu'il était l'ami particulier de Jules II, l'architecte le plus insigne de son temps après Michel-Ange et Raphaël; mais Bramante n'était pas le peintre couvert de gloire, comme le disciple du Pérugin. Il est donc vraisemblable que le roi portugais n'ait ni désiré le voir, ni ambitionné la possession de quelqu'une de ses œuvres, comme cela aurait dû arriver pour Raphaël. Du reste Don Manoel était le principal propagateur de l'architecture appelée manueline, architecture inconnue à Bramante, et peut ne pas avoir eu, par conséquent, une grande curiosité de le voir, ce qui aurait laissé son passage complètement ignoré.

Il nous paraît bien plus rationel d'admettre que les chanoines de Refojos obtinrent de Raphaël, le plan du couvent de St-Laurent que ce dernier n'avait pas pu exécuter encore, soit par l'intervention du banquier Chisi, soit par l'influence du cardinal d'Alpedrinha.

Après l'envoi du plan, on peut croire que les chanoines obtinrent ensuite les majoliques, genre dans lequel les biographes de Raphaël disent qu'il excellait, et encore les toiles et la statue de St-Theotonio.

L'hypothèse que nous venons de développer nous paraît d'un raisonnement d'autant plus logique, que nous n'admettons pas comme preuve de son passage en Portugal, le changement qu'il fit subir à l'orthographe de son nom, à dater de cette époque, où il commença à signer «Rafaël», au lieu de «Raphaël», comme il le faisait auparavant. Cette orthographe est essentiellement espagnole. Elle n'admet ni lettres doubles ni les lettres qui n'ont pas une valeur propre ni par consequent le *ph* grec avec la valeur de *f*. Il n'en est pas ainsi de la langue portugaise, surtout dans l'orthographe employée à cette époque, orthographe qui était essentiellement etymologique.

Ce changement d'orthographe pourrait tout au plus dénoter le passage de Raphaël en Espagne, mais ne serait pas une déduction logique d'un séjour dans ce pays.

Les légers doutes et les reflexions que nous emettons ne détruisent ni affaiblissent en aucune manière l'authenticité, soit du plan du monastère, soit des œuvres de Raphaël à Refojos. Bien au contraire ils servent à démontrer la sérieuse impression qu'ont produit sur notre esprit les arguments de l'auteur, arguments que nous considérons de certaine valeur au point de vue critique.

Du reste, l'auteur lui même ne paraît pas avoir une foi entière à la venue de Raphaël à Refojos pour diriger les travaux du monastère, puisque dans un des chapîtres de son ouvrage, il dit, qu'il serait probable que Bramante eût tracé le plan des travaux à exécuter, «ou que ceux-ci fussent faits suivant le modèle de son neveu Raphaël, et que Bramante fut venu les diriger».

Nous nous inclinons à cette dernière hypothèse comme la plus probablement vraie. Il est certain qu'il y a quelques lacunes dans la monographie de Raphaël, et qu'il n'est pas facile de dire où il se trouvait depuis le commencemeut de l'année 1513 jusqu'au 1514, après la mort de Jules II, c'est-à-dire depuis la mort de ce pontife jusqu'à l'avénement de Léon X, occupé dans ses premiers moments à repousser les armées de Louis XII que Jules II avait excommunié, et avec lequel il avait été en lutte dans les derniers jours d'amertume de son pontificat.

Cependant, quoiqu'il n'existe pas de monographie complète de Raphaël et qu'aucune toile notable connue n'indique par la date le pays habité par lui pendant ces jours de trouble, causé par l'invasion étrangère, il ne s'ensuit pas que nous devons déduire qu'il s'absenta de Rome. Sa venue en Portugal doit être considérée comme inacceptable, vu le manque absolu du moindre vestige de ce fait dans la tradition orale et dans les chroniques.

Une des raisons que présente l'auteur pour attribuer le plan architectural du monastère a Raphaël, est la simplicité des lignes, la pureté du style Renaissance à une époque où prédominait en Portugal le style *manoelino*.

Cet argument qui a une certaine force ne nous paraîtrait pas cependant aussi concluant, si l'auteur n'avait trouvé à Refojos la tradition de la venue de Bramante pour diriger les travaux de construction. Cette tradition et celle de la venue d'ouvriers italiens suffit pour ne pas repousser l'affirmation de l'auteur, que Raphaël a donné le plan et plus tard les majoliques et les tableaux.

Le lien de parenté qui unissait Bramante à Raphaël son neveu; la venue de Bramante pour diriger les travaux, seraient suffisants pour engager Raphaël à envoyer ses œuvres au monastère.

Si Bramante premier architecte en tître du pontife, avait daigné servir de chef technique des travaux de Refojos, on ne doit pas se refuser à croire que Raphaël se soit occupé à peindre les majoliques et les tableaux, à une époque surtout où l'invasion française ne permettait au pontife ni aux princes de l'eglise de s'occuper de beaux-arts en Italie.

On objectera sans doute qu'il n'est pas croyable que Bramante, premier architecte de St-Pierre et oncle de Raphaël, s'assujétit à accepter le plan d'un peintre au lieu d'un original. On peut répondre à ce doute que le plan de Refojos est le même que

celui du couvent de St-Laurent que n'avait pu se réaliser, modèle ou plan qui était déjà tracé et que Bramante aurait approuvé.

On peut encore en donner comme raison le fanatisme des chanoines de Refojos qui auraient désiré posséder le plus grand nombre possible de travaux de Raphaël, ainsi que l'absence de toute jalousie entre l'oncle et le neveu, car on peut dire que Bramante était idolâtre de Raphaël.

Nous nous sommes arrêté longuement à rechercher, à disséquer, mesurer et à poser ces circonstances dominantes parce que dans une critique expérimentale, il faut sortir de l'abstraction vaporeuse et toucher aux dernières limites de la réalité.

Après que l'auteur a triomphé de toutes ces difficultés matérielles, il en avait à vaincre d'autres de pure esthétique. Il nous donne d'abord la raison d'un si long silence de la part des moines sur l'origine des tableaux, et après son affirmation de l'existence de la date et de la signature de Raphaël, il a dû attaquer la partie technique du sujet qu'il traitait. C'est ce qu'il a fait, et cela avec une superabondance d'érudition, une profusion de documents, de détails, parfois d'une évidence incontestable, d'autres fois d'un raisonnement patient, minutieux, subtil; non un raisonnement qui pénètre facilement dans l'esprit, mais un raisonnement que l'on peut comparer au rayon de soleil qui pénètre entre les molécules du jaspe.

C'est à dessein que nous avons réservé pour la fin, notre opinion au sujet de la critique artistique. Pendant la lecture de l'ouvrage, la conviction ne nous saisit pas immédiatement, elle ne se fait pas jour à travers notre esprit comme la lumière à travers le cristal; mais elle s'exhale, pour ainsi dire, de chaque page, elle s'en écoule comme le liquide d'un vase félé.

L'auteur ici confronte, sépare, groupe les faits les plus éloignés et les plus rapprochés; il saisit tous les facteurs médiats ou immédiats qui peuvent lui être utiles; il énumère avec une saine critique les qualités principales de Raphaël et prétend que presque toutes ces qualités se trouvent dans les toiles et les majoliques de Refojos.

Il pousse la minutie jusqu'à rechercher les défauts que l'on trouve dans quelques travaux de sculpture de Raphaël, et les trouve dans la statue de St-Theotonio. En effet ces défauts sont caractéristiques. Toujours cohérent avec son système d'expérimentation, il fait venir de Rome la photographie de la statue de Jonas, et trouve dans la statue du prophète biblique les mêmes défauts qu'il avait notés dans les cheveux et les oreilles de St-Theotonio. Cette partie de son travail parfois exhubérante de détails, d'incidents, révélant le travail de l'érudit et du critique, mérite de notre part une sérieuse attention et l'étude réfléchie de tous ceux qui s'occupent de beaux-arts.

Sur le champ de l'analyse et dans les limites du critérium, l'auteur nous a convaincu. Cependant un phénomène qui passe dans la filière de l'entendement humain n'est pas toujours identique au même phénomène vu par la sensibilité du *moi* de l'artiste.

La découverte de ces toiles a besoin d'être sanctionnée par un concours d'opinions de connaisseurs, tant pour la partie idéale que pour la partie méchanique; et si ce concours vient à en justifier l'authenticité, cette découverte sera une véritable resurrection artistique.

C'est sur cet examen réfléchi qu'on doit appeler l'attention des voyageurs illustrés et des connaisseurs nationaux et étrangers.

Quant à nous l'unique vœu que nous formons, c'est, qu'après avoir appliqué toutes les lois de l'esthétique, ceux qui en auront fait l'application soient aussi convaincus que nous l'avons été, tout en nous conservant dans les limites de l'induction et de l'abstraction des faits, avec le seul secours de l'unité de raisonnement.



CHAPITRE I

Appréciations des portugais ou étrangers qui ont visité le monastère de Nossa Senhora de Refojos do Lima

Le paysage que l'on découvre des fenêtres de ce monastère est si riant, si accidenté, que l'on voit aussitôt combien les moines qui choisirent cet emplacement savaient apprécier la nature. D'une des fenêtres principales, se déroule devant vous un splendide panorama depuis Lindoso, à la frontière, jusqu'à Faro d'Anha, en face de Vianna, auprès de l'océan. A l'est de l'édifice rigoureusement orienté l'on aperçoit sept embranchements de collines; sept autres courent à l'ouest; au sud s'étend une riche vallée que le Lima arrose, et le tableau est encadré par les montagnes qui s'étendent au loin du côté gauche du fleuve que l'on aperçoit à peine dans une éclaircie.

Un des nombreux touristes anglais qui sont venus à Refojos, après avoir passé des heures entières en contemplation, à l'une des fenêtres, paraissait s'être oublié lui même, tant il était absorbé par les sentiments qu'éprouvait son âme. L'espèce d'extase dans laquelle il était plongé donnait bien à connaître qu'il admirait la main du grand architecte qui avait tracé ces champs, ces bois, ces vallées, ces eaux, ces montagnes, et cependant quand il passa devant la Vierge de Saint Antoine, et qu'ayant demandé le nom de l'auteur de ce tableau, comme personne ne sut lui répondre, il suivit son chemin en disant: «oh very good!!!». Devant la toile de la *Cène,* il poussa la même exclamation, sans même interroger la personne qui l'acompagnait, prévoyant sans doute la même réponse. Mais il est probable que si en cette occasion quelqu'un lui eut dit: «c'est Bramante ou Raphael qui a tracé le plan de cet édifice; c'est ce dernier qui a peint le tableau de la Cène et les fresques du réfectoire»; il est probable, disons nous, que ses impressions avivées par le prestige de ce nom l'auraient plongé dans une nouvelle extase.

On ne pourra donc trouver étrange que des œuvres, que nous sommes convaincus avoir été tracées par la main d'un grand maître, n'aient pas éveillé l'attention des nombreux visiteurs, principalement étrangers, qui sont venus visiter la contrée. Rien d'étonnant, que les portugais chez qui les beaux arts ont été jusqu'à présent presque dans l'abandon, se soient montrés si peu empressés et si peu soucieux sur l'origine de tableaux de grands maîtres, que par hasard ils pourraient posséder. Quant aux étrangers qui ont visité la contrée et le monastère, leur attention se porte uniquement sur le splendide spectacle que la nature offre à leurs yeux.

Les personnes qui ont visité ce monastère ont toutes, par conviction ou par délicatesse envers son propriétaire, fait le plus grand éloge, soit de la situation, soit de l'architecture du monument, considérant surtout les dépenses que ces travaux ont dû coûter; mais aucun de ces visiteurs n'a eu pour les tableaux et les faïences plus d'admiration que l'anglais déjà cité.

Nous avons entendu M. le directeur des travaux publics de ce district faire l'appréciation des colonnes peintes sur les faïences qui couvrent les murs de la salle annexe au réfectoire (salle appellée du De profundis). Et le régisseur de la propriété qui dépend du monastère, dit qu'il avait entendu des missionnaires italiens qui l'avaient visité il y a déjà quelques années, dire que la toile de la Cène avait été peinte par Raphael, et qu'ils l'avaient beaucoup admirée.

Mais ces données étaient si vagues, et ces appréciations de si peu de poids, que nous avons été naturellement porté à chercher ailleurs, dans les ouvrages divers et dans la tradition, la confirmation de nos préventions sur l'origine de ces chefs-d'œuvre.

Notons d'abord l'harmonie entre le sentiment qu'éveille dans le cœur le panorama qui s'est déroulé devant nous, et l'impression douce et suave que nous laissent les peintures. Leur union est si intime, que le nom de Raphael doit naturellement venir sur les lèvres de l'amateur ou du connaisseur qui a étudié les qualités de ce peintre sublime, dont la plus essentielle et la plus notable, est le parfait accord qu'il y avait entre ses créations et les lieux où elles devaient être placées.

CHAPITRE II

Inscriptions. Déductions. Notices données par les divers ouvrages et consacrées par l'histoire

Sur la frise du côté nord, audessus des colonnes d'ordre toscan qui se trouvent dans le cloître on lit cette inscription:

Era MCLXXI edificata est ecclesia prima, et anno Domini 1581 reedificata.

Quoique nous n'ayons pas rencontré d'inscription sur pierre, qui ait rapport aux travaux les plus remarquables du monastère, il est incontestable que ces travaux ont été faits avant la réédification de l'église.

Les faïences qui couvrent une partie des murs du réfectoire et de la salle voisine, sont, comme nous le verrons, de date antérieure à 1581. De plus, l'art de vernir les faïences s'était perdu, et était donc inconnu à cette époque. Les vestiges que l'on note encore aujourd'hui de l'agrandissement de la porte qui donne entrée dans la salle voisine du réfectoire, agrandissement fait pour donner à cette porte la même hauteur de celle qui se trouve en face dans le mur de l'église, qui a été réédifiée en 1581, tout enfin prouve à l'évidence, que les travaux du monastère sont antérieurs à cette date.

Par la magnificence de ces constructions, on voit qu'elles ont été faites à l'époque où les moines étaient à l'apogée de leur puissance et de leur richesse, et par conséquent sous le règne du roi D. Manoel.

Dans la chronique des chanoines de St. Augustin, par le Pe D. Nicolas de Sainte Marie, et dans celle de D. Manoel, par Damien de Goes, nous ne rencontrons aucune donnée sur ces travaux. Dans les autres ouvrages que nous avons compulsés, nous n'en avons pas trouvé non plus la moindre trace. On devrait trouver le compte des dépenses que les moines firent, et le coût des tableaux, dans les archives du monastère; mais ces archives furent en partie distribués par le gouvernement civil de Vianna, en partie disséminés entre les mains des particuliers, en partie abandonnés, et il ne nous a pas été possible, jusqu'aujourd'hui, d'obtenir la moindre information à ce sujet.

Comme il existe encore deux chanoines de ce couvent, nous avons écrit à l'un d'eux qui nous honore de son amitié et que nous tenons en haute estime. Le 15 septembre 1883, nous reçûmes la réponse de Don José da Purificação: «Je suis bien et bien certain d'avoir entendu dire aux *vieux*, que les tableaux du réfectoire et de la chapelle étaient de haute valeur, et qu'ils avaient coûté de grandes sommes». A peine savons nous par la tradition que le coût du tableau de la Cène fut de 600$000 réis (à peu près 4:000 francs)[1].

Nons avons aussi parlé à l'autre chanoine, le 23 octobre 1883, dans sa propre résidence à S. Pedro d'Arcos, où il est curé; mais il se rappellait parfaitement n'avoir jamais rien entendu dire au sujet de l'architecture du monastère, ni des tableaux. Il nous dit, qu'il y avait été transféré du couvent de la Serra, et était resté au couvent de Refojos, à peine de 1830 à 1834.

Jeronymo Xavier Varella, compositeur et pianiste distingué, a passé dans ce monastère, où il a été organiste, une grande partie de sa jeunesse; peu avant sa mort il nous disait, à Refojos, que ces travaux avaient été faits sous la direction de Bramante, que plusieurs ouvriers italiens que l'on avait fait venir exprès de Rome, y avaient travaillé, et que le propre Bramante y était venu en cette même occasion[2].

La tradition qui veut que ce soient des ouvriers italiens qui aient fait ces travaux, et que les faïences soient venues de Rome, nous a été confirmée par diverses personnes de cette paroisse. Il se pourrait, donc, fort bien, que Bramante ayant tracé le plan des travaux, ou même, ayant ceux-ci été tracés par son neveu Raphael, que Bramante, disons-nous, vint les diriger. Comme on le sait, Bramante était concitoyen et ami si intime de Raphael, que les mêmes

[1] Quand nous ferons la description de cette toile, nous ferons voir l'importance de cette tradition.

[2] Nous donnâmes alors peu de valeur à cette assertion, mais nous la reconnaîtrons plus tard comme bien fondée.

doutes qui s'offrent ici, s'offrent au sujet de la maison de Raphael à Rome[1].

Vasari dit que ce fut Bramante qui fit bâtir sur le Borgo un palais qui appartenait à Raphael d'Urbin. M. Passavant réfute cette assertion, et ajoute que ce fut Raphael qui la fit bâtir et non Bramante. Enfin, l'éditeur de M. Passavant contredit cette opinion, et s'incline à l'idée de Vasari. Là où il n'y a pas le moindre doute, c'est que Bramante dirigea la construction, et que Raphael paya les dépenses.

Il est plus naturel de croire que Raphael fit lui même le plan de sa propre habitation, vu qu'il était bien assez compétent pour cela, et qu'il en confiât la direction à Bramante, l'autorisant, par déférence, à faire telle altération qu'il jugeât convenable.

Raphael que ses connaissances en architecture mirent en condition de succéder à Bramante comme architecte du Vatican, n'aurait certainement pas assujetti sa manière de voir, à la volonté ou à l'arbitre de qui que ce fût. Si Bramante a tracé le plan du monastère de Refojos, et vint le visiter, Raphael, ou doit avoir travaillé avec lui, ou doit avoir eu connaissance entière du travail, comme on en conviendra par la lecture de notre ouvrage.

Celui qui aura assez de compétence pour apprécier Raphael dans toutes les ramifications des beaux-arts, ramifications dans lesquelles il a excellé, soit comme peintre, soit comme architecte, soit même comme peintre de faïence, reconnaîtra que Raphael a bien pu être l'architecte des travaux auxquels nous allons nous rapporter. Quoique nous formions de Raphael une idée élevée, cette idée ne peut nous détourner de le croire l'architecte des œuvres modestes du monastère; parce que non seulement la simplicité fut toujours la première qualité de cet artiste, qui savait l'allier au grandiose, comme peut en témoigner ici le monastère, et savait aussi l'allier à la richesse comme peut en témoigner le Vatican; mais, aussi, que cette qualité s'harmonisait parfaitement avec les désirs des chanoines, et la pureté du style de la renaissance.

Passavant qui a visité Urbin, où naquit Raphael et toutes les localités où il savait que le grand peintre avait passé; qui a fouillé toutes les bibliothèques d'Italie, d'Allemagne, de l'Angleterre et de la France, à la recherche de documents, et qui n'a pas visité les archives de Rome et des Médicis à Florence, uniquement parce qu'on lui en a refusé l'autorisation, ainsi que cela est arrivé à beaucoup d'autres, dit dans le prologue de son ouvrage, *Raphael d'Urbin et son père Giovanni Santi,* liv. I, pag. 275:

«Le génie universel du grand peintre, qui s'étendait sur toutes les cathégories de l'intelligence humaine, le conduisit vers les études historiques.»

Il ne manquait donc pas à Raphael, la compétence nécessaire pour ces travaux. M. Ennes dans son *Historia universal por Cesar Cantu, reformada, accrescentada e ampliada,* liv. XV, pag. 135, dit:

«Même après Vasari, Duppa, Quatremère, de Quincy, le meilleur ouvrage sur Raphael est peut être celui de Passavant, «*Raphael d'Urbin et son père Giovanni Santi*», (en allemand) et cependant il n'existe pas de monographie complète de ce génie du beau harmonique.»

En outre, Charles Blanc au nº 197-198 (d'ordre de publication) Histoire des peintres, pag. 35, dit: Passavant, Raphael von Urbino und sein vater Giovanni Santi, Leipsich, Brochaus, 1839. «Cet ouvrage est sans contredit le plus complet de tous ceux qui ont été publiés jusqu'à ce jour sur Raphael.»

C'est ce qui nous a induit à donner la préférence à Passavant, pour les citations que nous sommes obligés de faire à chaque instant, afin de justifier nos assertions.

L'harmonie que l'on observe entre le travail architectural dont nous parlerons plus loin, et les peintures, exige, ou que le peintre en fût l'architecte, ou que s'ils forment deux artistes distincts, leurs relations fussent tellement intimes, que le peintre devait avoir entière connaissance du plan et de toutes les circonstances locales, afin de pouvoir exécuter son œuvre d'une manière si harmonique, tant les dimensions de chaque partie de l'édifice sont en harmonie avec leur destination et avec les sujets auxquels les peintures font allusion.

C'est la seule manière d'expliquer comment il existe une harmonie si complète entre les œuvres d'architecture et de peinture, admettant même que l'architecte vint personnellement diriger les travaux.

Bramante, ayant suivant l'affirmation de Vasari, appellé Raphael à Rome sous le pontificat de Jules II, et tous deux vivant dans la plus grande intimité, tout nous porte à croire que Bramante acompagna Raphael en Portugal, ainsi que nous le prouverons plus tard.

Mais avant d'entrer dans des explications plus étendues, nous allons confier au lecteur les motifs sur lesquels nous appuyons notre raisonnement.

[1] «L'amitié réciproque de Raphael et de Bramante ne se démentait jamais. Le peintre et l'architecte se donnaient mutuellement conseil.» *Raphael d'Urbin et son père Giovanni Santi,* par J. D. Passavant, liv. I, pag. 175.

On verra plus loin la ressemblance de la maison de Raphael avec le monastère de Refojos.

CHAPITRE III

Préventions et probabilités des causes qui les ont suscitées

Les sources où nous cherchions à satisfaire notre curiosité, bien loin de la satisfaire, ne servaient qu'à l'exciter davantage.

Un pressentiment dont nous trouverions difficillement l'explication nous poussait à de nouvelles recherches.

Il nous souvient d'avoir lu autrefois que le roi D. Jean I, devant visiter le couvent de Batalha, les religieux placèrent des gens en observation sur le haut des tours, et sur tous les points les plus élevés du monastère, pour être prévenus de son arrivée dont ils attendaient le moment, pour commencer une fête qu'ils voulaient donner en honneur au monarque.

La foule impatiente attendait le commencement de la cérémonie, quand tout-à-coup, sans que personne l'annonçât, la nouvelle de l'arrivée du roi se répandit.

Quelques instants après, les gens placés en sentinelle virent au loin une nuage de poussière soulevée par l'escorte qui accompagnait le roi. L'explication donnée par l'historien Alexandre Herculano de ce pressentiment ne nous satisfit pas; mais nous éprouvâmes quelque temps après cette lecture, une sensation semblable, qui fit la lumière dans notre esprit.

Nous sommes bien loin d'avoir une vocation musicale, cependant une nuit que tout était silence autour de nous, nous nous surprîmes a fredonner un air. Peu après, nous entendions distinctement une *sérénade* qui répétait les mêmes notes. Nous reconnûmes alors que notre ouie avait reçu les sensations musicales, mais d'une manière tellement imperceptivel, que notre raison n'en avait pas eu connaissance, et que ces sensations nous avaient involontairement poussé à fredonner le même air.

Il pouvait s'être produit le même phénomène, chez quelqu'une des personnes présentes dans l'église de la Batalha, qui pressentit au loin le galop des chevaux sur le sol, et fut ainsi cause que la nouvelle de l'arrivée du roi courut de bouche en bouche.

Si un tel phénomène se produit avec le deuxième sens, l'ouie, on pourra nous accorder qu'il peut se produire avec le premier, la vue.

Et c'est justement ce qui nous semble être arrivé, durant l'année scolaire 1859-1860.

Nous étions étudiant à Coimbra et il nous vint à l'idée de faire à Paris la commande d'une collection de douze gravures des vierges de Raphael. Habitué à voir dans la chapelle du monastère, au dessus du grand-autel, la toile de la Vièrge de Saint Antoine (comme nous l'appellons aujourd'hui), et n'ayant jamais vu de peinture aussi belle en aucune église, quelle raison pourrions nous avoir eu pour acheter ces gravures, si ce n'est un pressentiment qui nous poussait à voir si les vierges de Raphael étaient semblables ou supérieures à celle là.

Ces gravures nous coutèrent 100 francs; quand nous les vîmes et que nous pûmes juger de leur valeur artistique par la légende en papier carton du même format qui les accompagnait, nos sûmes aussi le prix élevé de l'original que chacune représentait. La raison que nous appellons sens commum vint alors, avec le *sérieux* propre de l'âge mûr, nous rappeller qu'il était impossible que dans la chapelle du monastère il y eût un tableau d'une telle valeur, et nous nous reprochions à nous même cette prodigalité inoüie chez un étudiant.

Les vacances vinrent, et nous fîmes encadrer les gravures que nous plaçâmes dans le couloir le mieux éclairé du cloître, bien loin de penser à les comparer au tableau de la chapelle; cela répugnait à notre raison, qui avait déjà la prétention d'être mûre. Quelques années plus tard nous obtînmes de S. S. Pio IX, l'autorisation de faire célébrer la messe dans la chapelle qui est au second étage du couvent, circonstance qui atténua dans l'esprit du peuple la mauvaise impression produite par l'achât de ces biens, et nous dépensâmes pour cela de 5 à 600 francs. Les gravures furent bénites par le prieur actuel, et nous les plaçâmes alors dans la sacristie, ne voulant pas réunir dans la chapelle, des gravures, (quoique copies d'un grand maître), à des tableaux à l'huile de haute valeur.

Voilà vingt trois ans de cela, et aujourd'hui, redonnant toute importance à notre ancien pressentiment, nous avons ôté les gravures de la sacristie pour les placer dans la chapelle auprès du tableau de la Vierge de Saint Antoine, afin de mieux apprécier cette toile, en comparant son style et sa composition avec les autres.

CHAPITRE IV

Limites que l'histoire impose à nos investigations

Si connaisseur que soit quelqu'un, en matière de beaux arts, et si grande que soit sa compétence, difficilement il pourra, en entrant pour la première fois dans un musée ou dans une galerie, dire à quel artiste appartient tel ou tel tableau. Il ne pourra avoir une telle connaissance des diverses manières de ce peintre, qu'il puisse avec précision déterminer l'époque à laquelle fut exécutée telle ou telle peinture.

Les peintres sont si nombreux, et les époques pendant lesquelles ils ont apparu si diverses, que les difficultés que ces diverses circonstances réunissent, rendent la solution de ce problème excessivement compliquée. Cependant ce qui est une difficulté pour un individu isolé, cesse de l'être pour plusieurs individus, sans temps limité pour leurs observations.

Si au lieu d'un musée ouvert au public, il existe chez un particulier une collection d'œuvres d'art, qui n'est pas particulièrement recherchée dans un but d'études, la solution du problème n'en sera pas moins difficille, quoique le nombre des productions artistiques soit limité.

Et alors même qu'en Portugal, où il se passe des années sans qu'un homme compétent en peinture visite cette collection, il survienne quelqu'un qui puisse par hasard connaître un Murillo ou tout autre peintre qu'il aurait étudié particulièrement, sera-t-il capable de reconnaître un tableau de Raphael? On doit cependant noter ce que nous avons dit à propos des missionaires italiens dont la vue est exercée, et qui devaient avoir, outre cela, vu d'autres peintures de Raphael.

Ce problème se présente sous un aspect différent, et bien plus simple, si nous désirons connaître l'auteur d'une peinture à l'huile. Cette circonstance met certaines limites au vaste champ des investigations.

Si nous consultons l'histoire déjà citée de M. Ennes, liv. xv, pag. 133, nous lisons que le florentin André del Castanho assassina le vénétien Dominico, après avoir appris de lui le secret de la peinture à l'huile, secret que la victime elle même avait reçu d'Antonelli de Messine. Et quoique M. Ennes ne détermine pas la date, on reconnaît que ce devait être vers la fin du xvème siècle, parcequ'il cite ce fait en parlant de Georgino Barberelli (1477-1511), et avant de s'occuper de Pedro Vennucci de Perugio (il Perugino) (1446-1524).

On lit dans la note de l'ouvrage de Passavant, liv. 1, pag. 22:— «Récemment, et surtout à propos de la publication du *Traité de la peinture,* de Cennino Cennini, on a remis en question si les frères Van Eych ont vraiment été les inventeurs de l'art amélioré de peindre à l'huile ou à l'huile cuite. A ce doute nous objecterons que selon Vasari cette découverte daterait de 1410. Hubert Van Eych, qui a aussi peint à l'huile, mourut en 1426. Or le traité de Cennino a été écrit seulement en 1437».

Les peintres antérieurs au xvème siècle sont donc hors de question; mais si nous remarquons ce que dit Passavant à la même pag. 22: «Il est certain que, jusqu'à la fin du xvème siècle, ni Giovanni Santi, ni aucun autre peintre de l'Italie, n'ont su peindre à l'huile», il est évident que possédant quelques indications qui nous portent à présumer que les peintures de Refojos auraient pu être de Raphael, le fait même que les peintres de son pays ne surent se servir de l'huile qu'après le xvème siècle, nous autorise à exclure les peintres antérieurs au xvème siècle, comme le remarquait déjà M. Ennes.

De plus Giovanni Santi étant mort en 1494, et l'ouvrage de Passavant nous donnant connaissance de quelques travaux de Raphael durant sa première jeunesse, tous à la détrempe et à la fresque, nous ne pouvons nous tromper en acceptant comme limite l'année de 1493, époque à laquelle Perugino peignit un tableau à l'huile pour l'église des dominicains à Fiesola.

Toutes les investigations antérieures à cette époque sont alors inutiles. Nous avons donc fixé l'un des termes, l'autre nous est marqué par le côté matériel du travail d'art, ou pour mieux dire, par la partie technique.

Celle-ci est déterminée par les peintures sur faïence, lesquelles, en harmonie avec les peintures à l'huile

et avec les emplacements pour lesquels elles étaient destinées, et où elles sont placées, indiquent que les unes et les autres sont de la même époque.

M. Ennes dans son ouvrage, liv. xvème, pag. 163, dit:—«Au milieu du xvème siècle Faenza, Urbino, Pezaro e Castel Durante fabriquaient des plats, des vazes d'argile émaillés et peints souvent par les premiers artistes. La famille de Lucas della Robia continua à émailler l'argile, et cet art s'est perdu en 1565 avec Santo Buglione.»

Le problème, donc, qui à la première vue nous paraissait de si difficile solution, se réduit, avec le secours de l'histoire, aux deux époques extrêmes 1493-1565.

CHAPITRE V

La lumière

Lorsque nous eûmes l'occasion de lire l'œuvre sublime et poétique de Castellar, *Recuerdos d'Italia,* nous fûmes grandement surpris d'apprendre que les figures de Miche Ange qui existent à la Chapelle Sixtine, étaient d'une stature gigantesque, et de tel ordre qu'aucun des peintres qui l'ont précédé, ni de ceux qui l'ont suivi n'en ont peint de semblables.

Cela nous fit croire un moment que le propre Michel-Ange, avait peut-être peint la toile de la Cène du réfectoire, car les apôtres devaient avoir ces proportions.

Étant au monastère en septembre 1883, nous montâmes sur l'assise de pierre sur laquelle repose le tableau, et nous vérifiâmes qu'un des apôtres, celui qui est à genoux, avec un pied au bord de la base du cadre, a dans cette position la stature d'un homme de taille régulière.

Cela réveilla notre ancien pressentiment; car si nous admettions la possibilité que cette toile fût due au pinceau de Michel Ange, nous pouvions admettre aussi que celle de la chapelle fut due à Raphael, puisque ces deux peintres travaillèrent tous deux à la même époque au Vatican et tous deux ont laissé des œuvres sublimes et importantes. Ce fut en cette occasion que nous fîmes ôter, comme nous l'avons dit, les gravures des vierges de Raphael qui se trouvaient à la sacristie, et que nous plaçant en face du tableau qui orne le grand autel, nous commençâmes à les comparer, à les étudier et à les examiner, avec le soin le plus minutieux. A mesure que nous nous livrions à ce travail, la probabilité que Raphael en était l'auteur, s'enracinait chaque fois plus dans notre esprit. Nous remarquâmes aussi alors que les deux têtes d'anges peintes au haut de la cellule de Saint Antoine, et qui assistent à la scène qui s'y passe, étaient tellement ressemblants à ceux qui assistent à la Cène qui est au réfectoire; que la direction de leurs regards étaient tellement semblable, que cela seul était suffisant pour prouver que les deux toiles avaient été peintes par la même main, ou que le peintre qui les a faites dans l'un, les a copiées de l'autre.

Par la comparaison que nous avions faite de la toile de la Vierge de Saint Antoine, avec les gravures des tableaux de Raphael, nous avions acquis la profonde conviction qu'elle avait été faite par le même pinceau qui avait dû exécuter l'original des gravures.

En outre, tout observateur attentif des tableaux de Raphael, qui aura remarqué l'année pendant laquelle ils ont été peints, notera que d'année en année il modifie sa manière dans certaines minuties qu'il perfectionne, mais en conserve inaltérables, d'autres, dans lesquelles il a déjà atteint la perfection. Et non seulement telle est la raison pour laquelle les deux anges sont répétés dans les deux toiles, comme nous trouvons dans l'ouvrage déjà cité de Passavant, que Raphael avait reçu de son père l'idée de placer ces deux anges au coin supérieur de quelques unes de ses toiles. A propos du tableau représentant la Trinité, de Raphael, Passavant dit, liv. I, pag. 53: — «Toutes ces figures rappellent le Pérugin, tandis que deux petites têtes d'anges dans le coin du haut, rappellent complètement le style de Giovanni». Et à propos de la madone que Raphael exécuta à Pérouse pour la comtesse Anne Alfani, le même Passavant dit, liv. I, pag. 55: — «Seulement, il ajouta, selon la méthode de son père Giovanni, deux charmantes têtes de Chérubins dans les coins supérieurs». Quoique l'histoire nous dise que son premier maître fut le Perugin, (Pietro Vannucci di Castello della Pavia), et que Raphael imita le genre de ses maîtres; et quoique nous considérions l'histoire comme notre principal guide dans un ouvrage de cette nature, nous ne pouvons la croire si aveuglément, que nous refusions à Giovanni Santi le droit incontestable, comme peintre notable et poète distingué, d'avoir été le premier maître de son fils.

Et si la science nous démontre que la nature perfectionna dans le fils les riches facultés du père, la raison nous ordonne de croire que l'atelier de son père fut sa première école. Si ces réflexions nous portaient à croire Raphael l'auteur du tableau de la Cène, plutôt que Michel Ange, comme nous l'avions d'abord supposé, encore plus nous le confirmait

l'observation que nous fîmes, que les figures des apôtres étaient belles, sereines, harmoniques, et qu'il y avait tant de douceur sur leur phisionomie, et une telle dévotion dans la manière avec laquelle, quelques uns à genoux, écoutent les paroles de Jésus Christ quand il bénit le pain, qu'il y avait plus de raisons pour les attribuer plutôt au doux style de Raphael qu'à celui de Michel-Ange, car si elles eussent été faites par ce dernier, les figures des apôtres devraient être tragiques et passionnées comme le comportait son style. Les biographes de Raphael nous disent que ses peintures étaient en harmonie avec son caractère doux, sa nature aimante, et ses manières affables et gracieuses.

D'ailleurs, Michel Ange disait à qui voulait l'entendre: — «Tout ce que Raphael connaît en peinture, c'est moi qui le lui ai enseigné».

Et Raphael, bien loin de s'offenser de ces paroles «cherchait», au contraire, comme le dit M. Ennes dans son histoire universelle, «à acquérir les bonnes qualités de Michel Ange». Ces seules paroles donnent la raison de la grandeur des apôtres.

Raphael n'a pas imité Michel Ange, mais a imité ce que celui-ci avait de bon: il a fait de même quant à son père Giovanni, et quant à son maître Perugin.

Il travailla avec ce dernier jusqu'à ce que son talent eût égalé celui de son maître, qu'il surpassa ensuite, et laissa si loin, que dans sa seconde et troisième manière on reconnaît, qu'à peine a-t-il conservé les qualités supérieures de celui qui fut son maître, en se les apropriant et en leur donnant un éclat nouveau. «Si Raphael, comme le dit M. Ennes, doit à Michel Ange ses larges traits et sa seconde manière; s'il a douté de son génie, au point de s'accommoder au genre de ses divers maîtres, il a toutefois conservé sa grace naturelle, même quand il a voulu être vigoureux et théatral, sans suivre Michel Ange, qui a complètement altéré les notions du beau, et a rendu les limites de l'art incertaines, arbitraires, et de pure convention.»

Au fur et à mesure que nous poursuivions nos recherches, l'idée que ces productions étaient dues au pinceau de Raphael, s'enracinait chaque fois plus dans notre esprit. Nous lûmes, à cette époque, dans la même histoire de M. Ennes, les paroles suivantes qui furent pour nous comme un rayon de lumière qui nous tira toute espèce de doute, et nous confirma la vérité jusqu'à pleine évidence: «Raphael fit entrer dans les arabesques, des figures humaines et symboliques, chose inusitée chez les chrétiens et les arabes.» Il nous vint alors immédiatement à l'esprit l'idée de vérifier si les majoliques du réfectoire et de la salle contiguë lui appartenaient. Dans l'une de celles du réfectoire nous rencontrâmes la date de 1512, aussi claire que possible, et le nom de Raphael d'Urbini en arabesques, et, aussi frais que si cela sortait de la palette du peintre, car l'émail a conservé la peinture sans altération

Nous observâmes alors toutes les autres décorations du même réfectoire, et dans toutes nous découvrîmes, en arabesques, la signature et quelques unes des dates 1512, 1513. Pour mieux connaître jusqu'à quel point Raphael poussa sa fantaisie dans la forme par laquelle il représentait les lettres, nous transcrirons ici ce passage du tome 1er de la *Philosophie de l'art,* par H. Taine, page 182 et suivantes, qui cite ces paroles du secrétaire du duc de Ferrare, témoin oculaire d'une comédie représentée devant le pape Léon X: «On fit de la musique, et le pape avec ses lunettes admirait la scène qui était très belle, et faite de la main de Raphael; réellement c'était un beau coup-d'œil d'issues et de perspectives qui furent très vantées. Sa Sainteté admirait aussi le ciel, qui était merveilleusement représenté; les candélabres étaient formés par des lettres; et chaque lettre supportait cinq torches qui disaient: «Leo X Pont. maximus».

Dans la salle contiguë, dont nous avons parlé plus haut, nous fîmes les mêmes remarques qu'au réfectoire, excepté, cependant, deux des fresques (en majoliqué) qui rappellent des faits postérieurs à l'époque à laquelle vivait Raphael, et qui ont été faites par un artiste de mérite, mais dont nous n'avons pu encore découvrir le nom.

Le style de Raphael a été bien imité, mais on reconnaît bientôt la différence dans la manière de peindre les vêtements, on voit que le pinceau s'est tellement attardé dans l'exécution, que l'on remarque immédiatement que le style est différent de celui de toutes les autres peintures que Raphael a tracées, pour ainsi dire, d'un coup de pinceau. On reconnaît encore que les moulures des encadrements sont de Raphael par la différence de ciment qui unit les majoliques qui ont été placées là en substitution de celles qui devaient y exister primitivement, et à qui appartiennent encore les majoliques latérales aux deux qui existent au haut de l'encadrement, et représentent des nuages dont on a continué la peinture sur les majoliques substituées, mais avec une teinte inégale.

La raison de cette substitution aura plus loin dans cette ouvrage une explication spéciale, ainsi que l'exige l'importance du fait.

Mais le peintre, malgré tout son soin à vouloir imiter Raphael, n'a pu atteindre à l'honneur de «peintre d'histoire» titre que possède évidemment celui qui a peint les autres majoliques, et que Raphael a si bien mérité, car on peut lire, pour ainsi dire, sur les peintures, ce que confirme la légende circulaire en dessous.

Par tout ce que nous venons de dire on reconnaîtra la vérité de ce que dit José da Cunha Taborda, pag. 30, des Règles de l'art de la peinture écrites par Michel-Ange Prunetti: «quoiqu'il y ait de la ressemblance dans le style de deux auteurs, il y aura toujours quelque chose qui les fera distinguer l'un

de l'autre; ainsi la pensée, la composition, la manière de draper les vêtements, les physionomies, la touche, etc.».

Si ces peintures prouvent que l'art d'émailler n'était pas encore perdu en 1564, on reconnaît toutefois que la lumière tremblotante est près de s'éteindre. La timidité du pinceau qui a exécuté ces peintures intruses sert à nous comprouver cette assertion, car elles ne sont qu'un pâle reflet de l'art qui allait disparaître complètement, et qui n'existait déjà plus dans tout son éclat. Raphael et seulement Raphael pouvait être l'auteur des peintures sublimes des majoliques de cette salle, peintes dans le style apparemment facile et grandiose de ce maître qui a surpassé tous les autres dans la peinture historique, dont il a laissé de nombreux témoins, principalement au Vatican. La largeur du coup de pinceau, la belle disposition des personnages, la naturalité et la vérité des vêtements; le mouvement et la vie qui animent pour ainsi dire ses tableaux, les divers sentiments qu'expriment les poses et les physionomies; les dates et les noms que l'émail nous a conservés, et qui coincident avec l'époque de la troisième manière, époque où le pinceau lui obéissait avec la rapidité de la pensée, et qui retraçait la douceur suave de son caractère; enfin, le nom que son imagination lui faisait retracer dans les plus capricieuses fantaisies, tout, jusqu'à l'abondance de lumière, la configuration de la salle, qui rappelle, toutes proportions gardées, les Loggie du Vatican, tout, disons nous, indique le nom de Raphael.

Comme la description que nous faisons pourrait causer admiration par le fait de s'être écoulés déjà plus de trois siècles et demi, avant que l'on découvrit que ces productions étaient du pinceau de Raphael, l'histoire donnera pour nous une réponse si satisfaisante qu'il ne pourra rester le moindre doute.

CHAPITRE VI

Piété du roi D. Manuel, opulence pendant son règne. Notices contemporaines de quelques pontifes romains, et des relations de Portugal avec la curie romaine

Raphael nacquit à Urbino, petite ville des États Pontificaux, le 6 avril 1483, et mourut le même jour de l'année 1520. «Vicit annos xxxvii integer, integros.» A l'âge de dix à onze ans il peignit une fresque de petites dimensions dans une des chambres de la maison de son père, et cette peinture que l'on peut y voir encore aujourd'hui, est une vierge.

Pour celui qui écrit la biographie de Raphael, cela sera le premier fait notable de son règne dans les arts. Il est à remarquer, que le roi D. Manoel étant monté sur le trône en 1495, Raphael et lui, les deux hommes les plus heureux entre tous ceux dont l'histoire de cette époque fait mention, il est à remarquer disons-nous, que ces deux hommes aient régné le même espace de temps. Car si l'un a précédé l'autre d'à peu près un an, Raphael en compensation est mort avant D. Manuel à peu près ce même temps.

Tous deux font honneur au Vatican: Raphael par ses productions sublimes, D. Manuel par des actes qui se ressentaient de son opulence.

Si quelqu'historien par trop critique nous représente D. Manuel comme fanatique, par le fait de l'expulsion des juifs hors de son royaume, en 1497, nous jugeons, quant à nous, qu'on ne doit trouver dans ce seul excès par lui pratiqué, qu'un excès de zèle pour la religion, zèle dont il n'a cessé de donner des preuves pendant tout son règne.

On ne saurait appeller fanatique un homme, qui, blessé par les scandales que la cour de Rome donnait au monde chrétien sous le pontificat d'Alexandre VI, par sa licence et par ses vices de toute sorte, envoya une ambassade au pape pour «*l'admonester,* et le supplier de mettre un frein à la dissolution et aux vices dont la cour de Rome donnait l'exemple au grand scandale de toute la chrétienté».

Damien de Goes dit que les ambassadeurs furent: D. Rodrigo de Castro, alcaide-mór de Covilhã, seigneur de Valhelhas; Henri Coutinho, fils du maréchal; et D. Fernando Coutinho, desembargador do *paço*. Garcilaço, envoyé par le roi d'Espagne, fit aussi partie de cette ambassade.

«Ces ambassadeurs non seulement prièrent plusieurs fois le pape Alexandre VI, de la part de leurs souverains, de vouloir bien mettre ordre au *gouvernement* des ecclésiastiques, et à la dissolution à laquelle s'était habituée la cour de Rome, faute du châtiment, et de la correction que ces vices méritaient, tant par les lois humaines comme par les lois divines. Et ils *protestèrent* sur ces admonestations, et ils en firent prendre acte par les notaires apostoliques qu'ils avaient emmenés avec eux, et présentèrent ces actes aux rois. D'où il résulta grand fruit, parce que dès ce moment le pape fit plus attention aux choses ecclésiastiques et aux coutumes de la cour de Rome qu'il ne l'avait fait jusqu'alors.»

Le même chroniqueur dit: «que le pape Alexandre VI envoya en 1499 par un de ses familiers, à D. Manuel (peut-être pour le remercier des salutaires admonestations faites par ses ambassadeurs), une épée et un chaperon doublé, objets que les papes avaient l'habitude de bénir en certains jours déterminés, pour envoyer aux empereurs, aux rois et aux princes dont l'église recevait quelque service signalé».

Pie III succéda à Alexandre VI qui mourut en 1503, mais il régna à peine vingt sept jours, et eut pour successeur Jules II, dont on dit: «qu'il jeta au Tibre les clefs de Saint Pierre, pour ne conserver que l'épée de Saint Paul».

La réponse que D. Manuel donna à Jules II, quand le mauro-hispano, gardien du Mont-Sion lui remit des lettres de ce pontife, dans lesquelles ce dernier lui demandait conseil sur ce qu'il devait répondre au sultan de Babylone, à propos des plaintes que ce monarque lui avait faites sur des griefs qu'il disait avoir souffert de D. Manuel, cette réponse, disons-nous, démontre non seulement une grande dignité, mais un grand zèle pour la foi, sans le moindre fanatisme. Cette réponse, entre autres choses disait: «ce qui nous répugne le plus, c'est que les griefs dont le sultan se plaint à Votre Sainteté, contre nous, ne soient pas plus préjudiciables, mais nous avouons que le commencement des vexations que

nous continuerons avec l'aide de Dieu, afin de le détruire (ce qu'il paraît craindre), est assez grand et apte à cette fin, par la privation des marchandises et du trafic de l'Inde».

Jules II étant mort, le roi D. Manuel envoya à Rome, vers la fin de 1513, comme ambassadeur, Tristão da Cunha, accompagné de plusieurs fidalgos de sa famille pour prêter hommage au pape Léon X, et lui offrir un présent qui se composait d'une chape, d'un manteau, de dalmatiques, et d'un devant d'autel, le tout en brocard de poids, brodé et garni de perles et de pierres d'un grand prix.

C'était la chose la plus riche en son genre que de mémoire d'homme on ait vue jusqu'alors. Outre cet ornement pontifical complet, D. Manuel envoya au pape des bijoux de grand prix, un éléphant, et une once de chasse, avec un cheval persan que le roi d'Ormuz lui avait envoyé, monté par un chasseur qui avait l'once sur la croupe, sur une housse dorée artistement travaillée.

Le bruit que causa cette ambassade fut tel, que tous les historiens en font foi, et la considèrent comme le présent le plus considérable et le plus riche qui ait été jamaîs fait.

Quand le pape eut déterminé le jour de l'entrée solennelle de l'ambassade dans Rome, tous les ambassadeurs des différents pays, les cardinaux, leurs familles et les courtisans portugais qui étaient à Rome, ecclésiastiques ou laïques, entrèrent en ville dans le meilleur ordre. Les fenêtres et les toits étaient remplis de monde, outre le peuple qui affluait dans les rues, et ce n'est qu'à cause du grand nombre d'alcaides et d'officiers que l'on pouvait circuler.

Ces faits prouvent l'indépendance et l'opulence de D. Manuel, mais ils prouvent aussi la haute considération qu'il avait pour les pontifes, considération qu'il témoignait à l'un d'eux, par de riches et somptueux présents, tout en censurant à l'autre sa manière de vivre, et tout en montrant encore à un autre que s'il ne causait pas de plus grands dommages au sultan, c'est qu'il n'était encore qu'au commencement de ses poursuites. Un homme qui en agit ainsi, ne peut être considéré comme fanatique, mais bien comme indépendant et religieux: indépendant, tout autant que le lui permettaient les navires qui tous les ans entraient dans le Tejo, chargés d'épiceries, d'or et de pierres précieuses, ou lui apportaient en argent et en denrées les tributs que lui payaient les rois des pays conquis; religieux parce que comme fervent chrétien, il jeûna tous les vendredis, au pain et à l'eau, jusqu'à l'âge de quarante ans, fit bâtir des églises dans tous les ports d'outre-mer, construire sur le continent des édifices somptueux comme celui de Belem, et autres; parce qu'il partagea avec les couvents ses grands revenus, et spécialement avec celui de Santa Cruz de Coimbra, dont il était chanoine honoraire, et qui était un couvent de la même congrégation que celui de Refojos; avec l'or que le roi de Quiloa lui paya du tribut d'une année, il fit faire le célèbre ostensoir de Belem qui a été si admiré dans les dernières expositions; religieux enfin, parce qu'il partageait prodiguement avec les hôpitaux et les nécessiteux, un or, qui, dit Damien de Goes, était en telle quantité, qu'il avait vu plusieurs fois à la *casa da contractação da India,* des marchands avec des sacs pleins de monnaies d'or et d'argent, qui venaient faire des paiements sur ce qu'ils devaient pour compte des épiceries qu'ils achetaient, et qui étaient renvoyés, au lendemain, par les préposés, sous prétexte que le temps manquait pour les compter, telle était la somme que l'on recevait journellement. L'historien qui traite D. Manuel de fanatique, dit que jamais ne s'éleva aussi haut la gloire de Portugal. Il suffirait, en effet pour cela, que sous son règne, on eût découvert la route maritime de l'Inde.

Mais ce fait passa presque inaperçu au milieu du grand nombre de conquêtes que l'on fit pendant ce règne; conquêtes telles, que vouloir détailler les richesses, que les flottes et les navires en rapportaient serait un travail insensé.

Cancelleri dit en vers latins dans sa *Storia de solenni possessi de Sommi Pontèfice,* que Raphael ayant dessiné l'éléphant dont nous avons parlé plus haut, et qui vécut à peine sept ans, avait restitué par le moyen de l'art ce que la nature avait enlevé par la mort:

«Raphael Urbinis, quod abstulerat natura arte restituit.»

Cette peinture due au pinceau de Raphael, est une preuve évidente de l'attention avec laquelle il contempla cette ambassade, à l'époque la plus opulente de notre histoire, époque pendant laquelle les relations des portugais avec la curie romaine étaient si intimes.

CHAPITRE VII

Richesse des chanoines du couvent de Sainte Marie de Refojos do Lima; indépendence et prestige qu'ils avaient au temps de Raphael

En entrant dans la salle élégante et allègre contiguë au réfectoire, on verra des majoliques de la plus grande beauté, où sont peints avec une perfection sans égale les faits les plus notables allusifs à l'histoire du monastère.

Toutes ces peintures, comme nous l'avons déjà dit plus haut, et comme l'attestent les dates et les signatures, sont, à l'exception de deux d'entr'elles, dues au pinceau du sublime Raphael d'Urbino. Et comme on pourrait trouver étrange qu'un peintre si distingué s'occupât d'ouvrages de cette nature, nous rappellerons que Malvusia dans son livre *Felsina Pittrice* cite Raphael entre les *potiers* des fabriques d'Urbin; et comme il a employé son pinceau à peindre des vases pour l'apothicairerie du Loreto, et à d'autres travaux de faïence, il n'est donc pas étonnant qu'il ait employé son talent à des travaux d'une autre ordre, comme à dessiner les armes du pape sur les majoliques du Vatican, ou à retracer d'une manière admirable l'histoire du couvent de Refojos. Selon le récit de Alves Mendes (pag. 268 — Italie) l'apothicairerie du Loreto contient 380 vases peints d'après les dessins de Raphael, Jules Romano et Michel Ange, et qui sont une merveille de la célèbre fabrique d'Urbin

Dans la salle dont il s'agit, on lit en bon portugais *quinhentista* une description allusive à chaque peinture. Quiconque aura lu la chronique des chanoines réguliers de Saint Augustin, chap. VIII, liv. VI, où il est question «du Monastère de Sainte Maria de Refojos do Lima, et de ses prieurs, illustres chanoines réguliers de Saint Augustin», verra confirmé tout ce qui est peint et écrit sur les majoliques, qui du reste font plus autorité que la propre chronique, comme le déclare le propre chroniqueur, quand il affirme qu'il a tiré ce qu'il a écrit, des propres archives du monastère.

Dans la description des travaux de Raphael existants au monastère de Refojos, nous ferons spécialement mention des personnes auxquelles nous faisons allusion plus bas, personnes que les peintures représentent admirablement; mais pour le moment nous ne parlerons d'elles qu'autant que l'exigera l'objet de ce chapitre.

La chronique vient à notre aîde pour traiter ce sujet, et les inscriptions placées au dessous des peintures nous disent qu'Alphonse Ancemonde, qui accompagna le comte D. Henri dans toutes ses guerres, avait, en reconnaissance des victoires qu'ils avaient gagnées ensemble, fait donation de l'église et du monastère à son fils Pero Mendes, premier prieur, et à d'autres religieux nobles de Ponte de Lima, avec l'autorisation de l'évêque de Tuy, dans l'église cathédrale duquel, était archidiacre Pero Mendes.

L'acte de cette donation fut célébré en 1124, quatre années après que Pero Mendes et les chanoines se furent établis dans l'église et le monastère, choisissant pour cela l'occasion du passage du Cardinal Jacinto, légat apostolique du pape Calixte II; et en la présence du cardinal, Alphonso d'Ancemonde et son fils Menendo Alphonse, et d'autres fils et petits-fils du donateur, il fut fait un procès verbal de cette donation, ainsi que du document qui conférait au prieur et aux chanoines tout pouvoir et droits sur le monastère et ses dépendances.

Vers la fin de cette même année de 1124, D. Alphonse Henri fit don du comté de Refojos à Mendo Alphonse et à sa femme D. Gontina Pelaiz, pour les récompenser des bons services qu'il en avait reçus et qu'il devait en recevoir.

Raphael représente D. Gontina sous une figure charmante, digne d'attirer l'attention de son souverain, qui la regarde d'une manière si persistante, que Raphael a eu la bonne idée de peindre son mari à genoux, au moment ou il reçoit la donation des mains du roi. Nous sommes obligés d'avouer qu'une femme d'une beauté si rare, était bien digne de recevoir le titre de comtesse des mains de D. Alphonse Henri, et d'être peinte par Raphael.

D. Mendo Affonso, élevé par son souverain au titre de comte, après cette donation, donna, d'accord avec sa femme, tout le comté et ses dépendan-

ces et le chateau où il habitait, à son frère D. Pedro Mendes et aux chanoines. Ce chateau était situé auprès du monastère, au même endroit où s'élève aujourd'hui une tour antique en face du couvent.

Dans la forêt du Fojo de Cima, qui était autrefois une ferme, ainsi que celle de Fojo de Baixo, il existe encore les ruines d'une ancienne demeure qui devait être seigneuriale, à en juger par ses ruines et par les restes d'aqueducs d'argile qui servaient à conduire les eaux.

La tradition qui se conserve encore dans cette paroisse, veut que dans ce dernier manoir habitât un frère du seigneur de la tour et qu'ils communiquassent ensemble au moyen d'un porte-voix; ce qui n'est pas invraisemblable, car la distance n'est pas grande. Nous ne savons ce qu'il y a de vrai dans cette assertion; mais comme D. Mendo était frère de D. Pedro, il y a toute probabilité de son exactitude, et D. Mendo aurait bien pu se retirer dans sa demeure du Fojo, après avoir fait donation à son frère, et se servir alors de ce moyen pour communiquer avec lui avec plus de facilité.

Le comté de Refojos, ses bois et ses terres étaient limités de la manière suivante: par la *portella* de Nogueira, contre Val de Vez; par la portella de Saint Simon, contre Ponte de Lima, et celle de Pinido jusqu'à la petite île du milieu du fleuve. Ce terrain embrasse une superfice de douze à seize kilomètres carrés. Il faut noter que le terrain, outre son étendue, est d'une qualité supérieure, et c'est encore aujourd'hui celui qui dans ce conseil a la plus haute valeur.

Le monastère de Refojos vit ses rentes et son autorité considérablement augmentées par cette donation et par celles que divers seigneurs lui firent, (comme le dit la chronique citée plus haut). A l'exemple de leur prieur D. Pedro Mendes, les vertus et les bonnes œuvres des religieux augmentèrent d'autant. La renommée de sainteté du prieur se répandit, et l'évêque de Tuy les délia de sa juridiction épiscopale, car leur monastère était dans son diocèse, acte qu'il pratiqua du consentement des chanoines de son chapitre. Les églises qui dépendaient du monastère furent aussi exemptes de toute juridiction, et furent uniquement soumises à la visite du prieur, exemption qui s'est conservée pendant plus de cinq cents ans malgré l'opposition des archevêques de Braga dans le diocèse duquel est aujourd'hui le couvent. Le souverain pontife Innocent IV confirma ces privilèges en 1250, Jules II en 1508, année pendant laquelle ce même pape engagea Raphael à venir peindre à Rome les salles du Vatican, invitation à laquelle Raphael obéit immédiatement en partant de Florence.

Le monastère obtint encore d'autres bulles de confirmation plus explicites en 1565, sous le pontificat de Pie V, quand il réunit le monastère de Refojos à la congrégation des chanoines réguliers de Santa Cruz de Coimbra.

Ce fait fut tellement important qu'il donna lieu à la substitution dont nous avons parlé plus haut, de deux peintures de Raphael par celles d'un pâle imitateur, qui montra par la forme qu'il donna à la composition du sujet, combien il était loin de celui qui comprenait si sublimement «la haute mission du peintre d'histoire» comme le dit Passavant, liv. 1. pag. 305.

C'est ce que l'on remarque aussi dans l'autre fresque, où les chanoines pour montrer que les prieurs du monastère avaient été des évèques, firent ôter les majoliques primitives pour leur en substituer d'autres qui représentent le Cardinal St. Charles Borromée conseillant à l'évéque de Miranda de renoncer au grand prieuré de Refojos. Si la couleur bleue moins foncée et la couleur noire moins chargée, sont pour nous des indices d'un *rapiècement,* du reste bien exécuté, toutefois on reconnait par le style du peintre que malgré son habilité incontestable, il n'a pas su donner aux figures le relief que l'on observe dans toutes celles de Raphael; et que dans les arabesques ou il a voulu aussi imiter des lettres, il s'est entièrement éloigné du style du même peintre. On remarquera cependant que cette substitution, ayant été faite au moment ou l'art d'émailler allait disparaître, le peintre qui avait exécuté les autres dessins et qui comprenait si sublimement la haute mission du peintre d'histoire était déjà mort.

Nous avons trouvé tant d'analogie entre les paroles de Passavant et les peintures de Raphael, que nous ne pouvons résister au désir de les reproduire: «Dans les sujets tirés de l'histoire, Raphael unit toujours aux qualités fondamentales de l'art, une clarté et une précision rares. Jamais le spectateur n'a besoin du secours de la réflexion ou de l'explication pour comprendre le sens du sujet, que ce dernier lui soit connu ou non. Jamais le maître, bien différent en cela des artistes postérieurs et même des artistes sortis de son école n'a usé de cette étrange liberté, de mêler au fait historique, des épisodes pittoresques sans rapport au fait principal. Jamais il ne sacrifie au divertissement de l'œil. Tout concourt à la signification générale. C'est là, en effet, la haute mission du peintre d'histoire. L'imagination peut élever le côté moral ou poétique d'un sujet, mais jamais au détriment de la vérité et de la clarté».

CHAPITRE VIII

Conclusions tirées des chapitres précédents, qui prouvent qu'on ne doit pas trouver étonnant que les chanoines de ce monastère possédassent des ouvrages de Raphael

Les donations qui furent faites aux chanoines de ce monastère, au commencement de la monarchie, étaient plus que suffisantes pour leur constituer un énorme rendement, cependant elles furent augmentées par d'autres donations importantes. Leurs rentes devaient nécessairement augmenter dans le temps du roi D. Manuel, soit par la disposition d'esprit de ce monarque, soit parce que les parents de ceux qui sortaient chaque année de nos ports dans un but de conquête ou de découvertes, faisaient de grandes promesses dont les religieux receuillaient le produit. Enfin parce que l'or qui s'échappait des mains du roi, allait, après avoir couru de main en main, s'arrêter dans les couvents qui étaient la dernière station où il tombait, et où les religieux entassaient dans leurs coffres le produit des aumônes, des offrandes et des revenus, ayant à peine le souci de chercher l'emploi de l'argent qu'ils recevaient.

Si d'un autre côté nous songeons au pouvoir et au prestige de ces religieux, ce qui devait nécessairement arriver par l'importance des bulles accordées par les pontifes, nous croirons facilement qu'ils cherchassent à embellir leurs somptueux édifices, avec les meilleures peintures que l'on pût faire en ce temps là, car il serait ridicule qu'ils l'eussent fait avec des toiles ordinaires. Et outre qu'il y avait toujours à Rome grand nombre de portugais, écclésiastiques et séculiers, comme nous l'avons déduit de la chronique de Damien de Goes, à l'occasion de l'ambassade du roi D. Manuel au pape Léon X, la politique du Vatican parfois trompeuse, et prêtant toujours l'oreille aux intrigues toutes les fois qu'elles avaient l'or comme principal argument, obligeait les chanoines de ce monastère à avoir toujours à la cour du pontife, des procureurs qui fussent en grande faveur et qui, tenus en grande considération, s'occupassent non seulement de leur assurer la confirmation des bulles et des privilèges déjà obtenus, mais encore de les leur conserver sans altération, par de nouvelles bulles; altérations qu'auraient désirées l'archévêque et le chapître de Braga (ainsi que nous l'avons dit à la pag. 20) ou comme les aurait souhaitées toute autre ennemi de leur pouvoir. Ces procureurs ainsi que d' autres personnes qui partaient souvent du monastère pour se rendre à Rome, et les correspondances fréquentes que les chanoines en recevaient, devaient les tenir au courant des évènements les plus notables qui se passaient au Vatican. Ils devaient donc connaître la grande faveur en laquelle était Raphael auprès de Jules II et de Léon X, ainsi que la grande renommée de ses œuvres.

Quelle stupéfaction pourrait donc causer le fait, que les chanoines eussent desiré et obtenu des ouvrages de Raphael?

Du reste, il était de mode à cette époque que les couvents cherchassent à obtenir quelque production des artistes en renom. Et, ainsi que le dit un biographe anonyme dans la notice qui accompagne les gravures des vierges de Raphael, «c'était l'époque où les villes, les princes, se disputaient un peintre ou un architecte; les universités, un philosophe ou un poète».

Les chanoines qui suivaient les mœurs de l'époque et qui édifiaient leur monastère d'une manière si grandiose, devaient aussi obéir à cette mode, en ornant et embellissant leurs travaux, comme ces derniers le demandaient. Raphael, chargé de ce travail, suivit la même direction donnée à son esprit par celui qu'il exécutait au Vatican; et s'il peignait à Rome la bible, appellée bible de Raphael, il devait éxécuter en Portugal, en un livre plus petit, un poëme qui contient ce qui interéssait le plus les religieux.

Et pour que l'on reconnaisse le parfait accord qui existe entre les sublimes productions que l'on voit à Refojos et la méthode de l'artiste, nous allons jeter un coup-d'œil sur l'histoire artistique de la peinture. On verra ensuite dans le cours de notre travail que ce n'est pas arbitrairement ou par fantaisie que nous considérons l'ouvrage de cet artiste comme un petit poëme.



CHAPITRE IX

Aperçu sur l'état des arts en Italie jusqu'à l'époque où Raphael fit les premiers pas dans l'atelier de son père

La synopse que nous allons tracer sera rapide, ainsi l'exige la nature de cet ouvrage; mais sans nous éloigner, en traitant des sujets que d'élégants écrivains ont déjà décrits, nous jugeons toutefois convenable d'en donner un léger aperçu, afin que le lecteur trouve réuni tout ce dont il pourrait avoir besoin pour apprécier les productions de Raphael dont nous nous occupons ici.

A l'époque de la décadence de l'empire romain, les barbares commirent à Rome les plus affreuses atrocités, soit par le vol, l'incendie ou le fer; après eux, les romains parurent vouloir faire disparaître, même, ces débris et ces ruines; mais cédons la parole à Raphael; il nous dira ce qui convient à notre sujet dans la lettre qu'il écrivit à Leon X, quand ce pontife le chargea de faire le plan de Rome et de rétablir le dessin des édifices au moyen de fouilles: «Ma perchè ci doleremo noi de' Gotti, de' Vandali et d'altri perfidi inimici del nome latino, se quelli che, come padri et tutori dovevano difendere queste povere reliquie di Roma, essi medesimi hanno atteso con ogni studio lungamente a distruger-le et a spegnerle. Quanti pontèfice, padre santo, quali havevano il medesimo officio che ha V. Santità, ma non già il medesimo sapere, ne'l medesimo valore et grandezza di animo, quanti, dico, pontèfici hanno permesso le ruine et disfacimenti delli templi antichi, delle statue, delli archi et altri edificii, gloria delli lor fundatori! Quanti hanno comportato, che solamente per pigliare terra pozzolana si siano scavati i fondamenti? onde in poco tempo poi li edificii sono venuti a terra? Quanta calcina si è fatta di statue et d'altri ornamenti antichi? che ardirei dire, che tutta questa nova Roma, che hor si vede, quanto grande ch'ella vi sia, quanto bella, quanto ornata di palazzi, di chiese et di altri edificii, sia fabricata di calcina fatta di marmi antichi. Ne senza molta compassione posso io ricordarmi...»

Et c'est dans ce style si poétique, dans lequel on retrouve la candeur de son âme, qu'il montre au pape la nécessité d'opposer une digue à la liberté effrénée des romains qui ne respectaient pas les «povere reliquie di Roma».

PEINTURE

§ 1er Durant l'empire romain neo-grec, les arts connus sous le nom de bysantins florissaient à Rome: Cimabue à Florence, et Duccio à Sienne avaient, à la fin du XIIIème siècle, donné un nouveau mouvement à la peinture, et réanimé les types froids et comme pétrifiés de l'art bysantin. Giotto, Simone di Martino et autres suivirent la même voie, mais avec un sentiment plus vif, et en se rapprochant davantage de la nature. Ils n'abandonnèrent ni les sujets mystiques, ni les traditions de leurs prédécesseurs dans l'arrangement de leurs tableaux, mais comme le plus souvent ils avaient à représenter des scènes de la vie monacale, ils s'appliquèrent avec plus d'attention à la réalité. De là résulta l'alliance du style sévère des temps antérieurs avec une certaine tendance à comprendre la vie des êtres; et comme les scènes de la vie particulière fournissaient les motifs des compositions, la peinture commença à prendre un caractère vraiment populaire. Cette époque pleine de sève fut grandiose mais simple, et dans les produtions de Giotto et de Simone Martino on note une vénération particulière pour les vertus de la femme, ce qui indique une douceur de caractère qui devait contribuer à adoucir les moeurs du moyen âge. On observe en même temps une tendance vers l'allégorisme et le symbolisme, et les peintres arrangeaient leurs compositions de manière, que par le choix et la disposition de leurs personnages, ils faisaient connaître l'idée qu'ils voulaient représenter, et ils désignaient par des symboles les choses qu'ils voulaient signifier.

Dans la Lombardie la peinture prit une autre direction. Jacopo Avanzi di Padua fut un des premiers qui sut allier l'étude attentive de la nature et du coloris au style de Giotto. Plus tard ces qualités se développèrent dans ce pays, au point d'atteindre la perfection. Dans le XVème siècle l'influence de Giotto déclina, mais Fra Angelico de Fièsole, dernier représentant de l'école de Giotto, révéla encore à Florence, par son talent, un doux mélange d'idéal, de pureté angélique et de grâce céleste. A cette occa-

sion les arts brillèrent d'un nouvel éclat par l'apparition à Florence d'un nouvel astre, justement admiré, Masaccio, dont Raphael étudia les productions, tout en s'appropriant, comme nous le verrons, ses meilleures qualités. A une large conception, Masaccio joignait l'étude de la nature, de l'expression, de la vie, et un style plus hardi dans la distribution des grandes masses, de la lumière et des ombres. Ce fut lui qui pendant près d'un demi siècle fut le chef de l'école florentine, poussa la tendance réaliste à la science de l'anatomie et de la perspective, et fournit à l'art une base solide et des principes déterminés. Pendant ce temps Giovanni Bellini donnait à Venise un développement semblable à la peinture; Squarcino à Padoue, et plus tard Mantegna, produisirent un nouveau style, en réunissant l'étude de l'antique à l'étude de la nature. Un peu plus tard florissait à Bologne l'école de Francesco Francia, ami préféré de Raphael, notable par son sentiment du beau et par une simplicité et une candeur admirable.

Tous ces artistes eurent le grand mérite de ne pas détourner l'art de la noblesse de son but. Ils ouvrirent le chemin à la perfection, en étudiant les diverses manifestations de la nature, l'expression, l'anatomie, la perspective. Ils furent pour ainsi dire les éléments que la nature préparait pour l'apparition des grands génies.

Léonard Vinci, dont le nom par lui même est suffisant pour électriser les amateurs de beaux arts, fut le génie auquel ils doivent leurs progrès les plus féconds. Disciple de Verochio, et pénétré du style sévère des Florentins, son esprit universel et sa pensée grande et poétique se laissèrent aller dans le vaste champ de l'idéal et du beau. Ses ouvrages se dépouillèrent bientôt de tout ce qu'ils avaient de primitif pour atteindre rapidement la perfection. Les grandes connaissances de la nature organique le rendirent maître des formes; il eut toujours une aptitude singulière pour le choix des couleurs; il fit une application merveilleuse du clair obscur, et son talent d'exécution n'a jamais été surpassé.

Pietro Vannucci, connu sous le nom de Perugino, fut le condisciple de Léonard à l'atelier de Verochio, et s'il n'a pas atteint la hauteur à laquelle s'est élevé Léonard, il a toutefois dans la première moitié de sa carrière Ombrienne, produit des ouvrages dignes des traditions que nous a laissées Niccolo Alunno.

Dans le voisinage d'Ombria, à Borgo di San Sepolcro et à Arezzo, deux maîtres se faisaient remarquer: Pietro de la Francesca, qui fut le créateur d'un style absolument spécial; et Lucca Signorelli, qui, par son Jugement dernier, de la voûte de la coupole d'Orvietto, a poussé Michel Ange au grandiose de l'art.

Tel était en résumé l'état de l'art en Italie, à l'époque où Raphael reçut de son père les premières leçons de dessin et de peinture. Quand nous apprécierons Raphael dans les qualités qui l'ont élevé à la hauteur de chef de l'école romaine, la plus distinguée d'entre toutes les écoles, nous aurons l'occasion de parler des qualités supérieures des grands maîtres déjà cités. Nous verrons alors Raphael, semblable à l'abeille, cueillir dans les leçons de tous ces maîtres ce qu'il y a de plus pur, de plus délicat et de plus suave pour l'assimiler avec la plus grande harmonie, la plus grande simplicité, à ses productions, auxquelles l'imagination n'a rien à ajouter et dont elle ne peut rien retrancher.

ARCHITECTURE

§ 2.° Celui qui étudie la marche de l'architecture depuis l'antiquité la plus reculée, trouvera à l'époque de l'administration de Périclès, que Phidias, Ictinus et Callicrates, incités par la passion de ce grand homme pour les beaux arts, embellirent de chefs-d'œuvre immortels l'acropole d'Athènes, et que le sentiment de ces artistes irradiant sur le Péloponèze et l'Asie Mineure, eut pour caractère principal une grande majesté, et l'on peut déjà observer dans leurs travaux la beauté des formes.

Plus tard l'ordre jonique et l'ordre corinthien, prenant place à côté de l'ordre dorique, qui avait été le seul adopté en Grèce durant longues années, vinrent faire perdre de vue le but principal de l'architecture. Le goût d'une magnificence parasite, altéra et détruisit le caractère des formes rationnelles, qui constituaient autrefois la vraie beauté de l'art; et produisit enfin sa décadence dans la Grèce, évènement qui coincidait avec l'époque de la mort d'Alexandre, 323 avant Jésus-Christ.

Les romains n'avaient aucun monument important qui put être comparé aux monuments helléniques, avant leur contact avec les grecs; cependant ils occupaient déjà une place importante comme architectes, par les constructions importantes de leurs aqueducs, leurs égouts et plusieurs de leurs temples, pour l'édification desquels ils appelèrent des architectes étrusques. Après la seconde guerre punique, deux cents ans avant Jésus-Christ, les architectes grecs furent appelés à Rome, et Sylla, Marius et César firent bâtir de nombreux édifices qui embellirent la capitale du monde et plusieurs autres villes de l'empire romain. Ce fut principalement Auguste, qui, protecteur dévoué des arts, en répandit le goût, par la construction de plusieurs monuments. Non seulement on éleva plusieurs édifices publics avec un luxe jusqu'alors inconnu; mais la magnificence s'étendit jusqu'aux maisons particulières et changea ainsi l'aspect des villes.

Néron, Vespasien, Trajan et surtout Adrien, ami passionné des arts, et architecte lui même; les Antonins, Alexandre Sévère et Dioclétien continuèrent

à embellir la ville jusqu'à la transférence du siège de l'empire à Bysance par Constantin, qui mit, à Rome, un terme aux nouvelles constructions, pour les faire élever à Constantinople.

Quand l'architecture grecque se naturalisa chez les romains, elle avait déjà franchi les limites de sa plus grande pureté et de sa perfection la plus élevée, c'est-à-dire qu'elle commençait à décliner, et portait déjà avec elle des symptomes de décadence. Les larges dimensions et l'emploi des matériaux les plus riches et les plus variés, le besoin de construire des monuments inconnus en Grèce, et surtout le goût des empereurs pour une somptuosité sans égale, tout concourut à la création d'œuvres dignes de la plus grande admiration, œuvres plus étonnantes même sous plusieurs rapports, que celles qui causaient l'orgueil de la Grèce.

De même que l'ordre dorique avait été indistinctement employé en Grèce, pour les temples et pour les monuments les plus importants, et l'ordre ionique dans l'Asie Mineure, ainsi fut employé à Rome l'ordre corinthien, qui varia de caractère suivant la plus ou moins grande richesse des ornements; et ainsi se généralisa également à Rome l'ordre composite ou roman, dont diverses colonnes corinthiennes furent le prototype. Les romains commencèrent ensuite à employer les différents ordres, sans but déterminé et sans nécessité dans les plus beaux monuments. Ce fut le premier pas de décadence de l'architecture romaine, qui entraîna l'art vers l'abandon des règles, et de là résultèrent tous les autres défauts. Avant que Constantin eut transporté à Constantinople le siège de l'empire, déjà les goths, les vandales et autres barbares avaient mis en ruines la plupart des plus beaux édifices, et avec leurs débris cet empereur fit construire à Rome plusieurs monuments. Les bas reliefs de la statue de Trajan servirent pour orner l'arc de triomphe de Constantin.

Fait ce premier pas, les romains continuèrent à détruire «queste povere reliquie» dans la phrase élégante et poétique de Raphael.

Theodoric, roi des ostrogoths, ayant conquis Rome en 493, apparut comme un astre bienfaisant, au milieu des ruines et de la désolation générale, et vint restaurer et conserver les monuments antiques. Il fit construire en Italie plusieurs édifices, dont beaucoup existent encore à Vérone et à Ravenne, et détermina ainsi une époque nouvelle durant laquelle disparaissent les formes prédominantes de l'architecture romaine, pour faire place à de nouveaux éléments, qui donnent aux constructions un aspect complètement nouveau. Et quoique ce fait puisse servir de ligne de démarcation entre l'architecture antique, et celle que l'on appelle architecture moderne, l'influence des anciens monuments n'a jamais été cessé de se faire sentir. Les premières églises de Rome copiées sur les basiliques, et l'église de Sainte Sophie à Constantinople, copiée sur les Thermes, furent les types que les goths reproduisirent en Italie, en France, en Espagne et en Allemagne.

Les lombards qui occupèrent l'Italie depuis la fin du VIme siècle jusqu'au VIIIme, continuèrent à se servir de l'architecture antérieure sans modification sensible, et cependant ils marquèrent leur passage en ce pays, par une architecture particulière, que les grecs appellés à Bysance altérèrent, et qui donna naissance à l'architecture lombardo-neo-grecque, qui fut elle même remplacée par l'architecture bysantine, dont l'église Saint Marc à Venise est l'exemple le plus important.

A cette époque il se fit une fusion, due à l'adoption presque générale de l'architecture bysantine et à l'influence que l'architecture moderne ne put s'empêcher de recevoir des premières églises de Rome et de Sainte Sophie de Constantinople. Ce fait est digne de remarque dans les églises des lombards construites en Italie, mais il est particulièrement observé dans les églises construites sur les marges du Rhin, pendant les VIIIme, IXme, Xme et XIme siècles. Il est à remarquer que dès le VIIIme siècle, l'architecture revient par une route différente aux mêmes principes qui avaient présidé au développement de l'architecture hellénique, en recommençant à construire des édifices qui étaient plus en harmonie avec le but auquel ils étaient destinés.

Cette époque qui correspond parfaitement au mouvement général imprimé à l'esprit humain et aux institutions sociales, au temps de Charlemagne, aurait été celle de la renaissanse, si les héritiers de sa couronne avaient aussi hérité de son génie. L'architecture chrétienne vers la fin du XIIme siècle, nous indique, par plusieurs monuments qui existent encore, qu'une certaine perfection continuait une marche ascendante, qui ne peut être attribuée qu'à la propagation d'une doctrine d'école, qui en effet existait chez le clergé. L'architecture reçut de cette école une grande originalité d'autant plus digne de remarque, qu'elle donna à l'art de la construction un mouvement très important, et prépara la conception et l'exécution des admirables monuments qui se bâtirent dans les siècles suivants.

Tandis que l'architecture de l'Europe occidentale prenait cette nouvelle route, les arabes imprimaient en Espagne, en Egypte, dans l'Inde, en Grèce et dans la Sicile, un caractère différent aux édifices de ces pays. De là, l'architecture arabe dont l'origine remonte à la fin du VIIme siècle, ou au commencement du VIIIme.

Les restes de l'Alhambra à Grenade paraissent plutôt les restes d'un palais de fées, que les ruines d'une demeure de rois, et montrent encore l'union de l'architecture mauresque à l'architecture arabe, qui du reste avaient entre elles beaucoup d'anologie. Leur différence la plus notable était dans la configuration de l'arc qui est en fer à cheval chez les mau-

res, et en ogive aiguë chez les arabes. L'application de l'ogive à l'architecture bysantine du XIIme siècle, combinée avec d'autres éléments de l'architecture arabe produisit l'architecture gothique.

Le développement considérable que prit l'architecture gothique du XIIme au XVme siècle, développement qui résulte d'une perfection toujours croissante, se note dans les édifices du Portugal, de l'Espagne, de la France et de l'Angleterre.

Pendant que l'architecture passait par toutes ces transformations, le sentiment produit par l'influence des monuments antiques plus ou moins conservés, et par les fragments employés dans les constructions italiennes, persistait en Italie, tout en incitant les artistes à l'étude de l'antiquité. Cela donna lieu à ce que l'architecture gothique, qui réunissait le style mauresque au style arabe cédât la place une seconde fois au style grec et au style roman, d'où lui vint le nom de style de la renaissance.

La tour de Santa Clara à Naples, le palais de Saint Marc à Rome, les églises de Saint Thomas et du Saint Esprit à Florence, celle de S. Francisco à Rimini, celles de Saint André et de S. Sebastian à Mantoue, et enfin la célèbre basilique de S. Pierre à Rome dont le plan est dû à Bramante et qui commença à être bâtie em 1513, toutes sont de l'époque de la renaissance.

Bramante étant mort en 1514, Raphael fut le 1er août de cette même année, nommé par Léon X, intendant supérieur des travaux de S. Pierre, ou *maître des travaux*. Dans ce bref de Léon X on lit: «te magistrum ejus operis facimus».

Pendant qu'en Portugal on construisait des édifices dans le style gothique, comme celui de Belem, les travaux du couvent de Refojos étaient bâtis dans le style de la renaissance; et la pureté de l'ordre toscan s'harmonisait parfaitement avec les désirs modestes des religieux, et le but utile de l'édifice, en parfait accord avec le génie grec et le génie roman dans leur état primitif de pureté. Le style gothique prédominait donc en Portugal comme l'attestent les édifices que D. Manuel fit bâtir, et il est clair qu'un édifice construit dans le style de la renaissance, qui a la plus grande analogie non seulement avec le Vatican, où Bramante et Raphael travaillèrent, mais encore avec la propre maison de Raphael (ce que nous ferons noter plus tard plus minutieusement), il est clair, disons-nous, que ce fait vient confirmer toutes nos assertions et prouver que tous deux en tracèrent le plan de commum accord, où bien que Raphael seul le fit, et vint visiter les travaux pour y adapter les peintures qui sont complètement en harmonie avec l'architecture. Si le marquis de Sousa Holstein, si dédié aux beaux arts et aux belles lettres nous dit: «qu'on n'a pas même déterminé exactement le nom de l'architecte de Belem»; s'il demande: «quels sont les vrais caractères de notre architecture *Manuelina,* comment peut on expliquer son apparition à une époque appellée, la renaissance, d'où provient l'harmonieuse combinaison des éléments gothiques et italiens, dont Portugal seul, présente des exemples, tant dans l'architecture comme dans l'orfévrerie, les broderies, etc.?» pourrons-nous être censurés parce que nous déduisons, qu'à cette époque Manueline, pendant laquelle Bramante et Raphael exécutèrent dans la basilique de S. Pierre de Rome, des ouvrages dans le style de la renaissance, on doit à ces mêmes maîtres les travaux du monastère de Refojos, aussi conformes au style de ces architectes que différents des autres travaux qui se faisaient dans le pays à cette même époque? Si cela est, nous aurons au moins la consolation d'avoir concouru à ce que l'on réponde au marquis de Sousa-Holstein.

Quiconque remarque que les chroniques et les livres qui décrivent l'état de notre pays au temps de D. Manuel, ne font mention que de nos conquêtes, de nos découvertes et de nos relations avec Rome, reconnaîtra nécessairement, que de Rome seulement pouvait venir l'idée de construire un édifice dans le style de la renaissance, quand en Portugal, à cette époque régnait le style gothique.

Et comme Bramante et Raphael dirigeaient les travaux du Vatican dans le même style, difficillement on trouvera d'autres artistes à qui on puisse attribuer le plan des travaux du monastère.





CHAPITRE X

Considérations sur l'architecture de Refojos de Lima

Il existe appliquée au mur de l'un des corridors du cloître, une pierre commémorative avec l'épitaphe suivante: «Hoc, Comitis Mendi, Requiescunt Ossa, Sepulchro. Qui, Templo Huic Ones Ipse Dicavit Opes. Obit Anno Dñi 1142».

Sous cette inscription il y avait une porte qui servait d'entrée à la chaire de l'ancien réfectoire, lequel communiquait par une salle avec l'anciene cuisine du côté du sud. Les deux côtés qui existent formaient un quadrilatère avec les deux qui ont été démolis auprès de la porte d'entrée du monastère. Dans les deux ailes démolies existaient une galerie à colonnes et la prison où les religieux avaient le droit de renfermer les personnes de mauvaise vie.

Cette construction est la partie la plus ancienne du couvent, et quoique les deux ailes sans celles qui ont été démolies formassent avec le reste une construction régulière, les religieux avaient projeté de les réédifier, ce qui aurait donné au monastère une forme parfaitement symétrique.

La charpente de ces corps de bâtisse, n'étant pas en meilleur état que les murs à cause de leur vétusté, les premiers propriétaires, qui ne pouvaient accompagner les religieux dans leur grandiose projet, et qui par conséquent n'avaient pas de raison pour conserver ces murs en état de ruine, les firent démolir, conservant ainsi la régularité de l'édifice qui ne pouvait être rendu entièrement symétrique que par la réalisation du projet des religieux. Les susdits propriétaires, en compensation, restaurèrent le monument de telle manière que, suivant l'opinion générale, c'est aujourd'hui un des couvents les mieux conservés en Portugal. Les fenêtres de la construction primitive, fenêtres que l'on voit encore aujourd'hui, indiquent par leur petite dimension, combien l'architecture était en retard dans le pays, à cette époque reculée.

Les chanoines ajoutèrent à ce quadrilatère, vers le commencement du xvme siècle, l'aile qui est du côté du levant, laissant ainsi au milieu l'espace occupé par le cloître; et avec une partie de cette aile et celle du sud où sont les celliers et les étables, ils formèrent les deux côtés d'un autre quadrilatère. L'espace occupé par les cloîtres, devait avoir été réservé dans ce but, à l'époque de la fondation du monastère, parce qu'ainsi l'avait déterminé le troisième concile de Tours, du temps de Louis le Pieux en 813. «Sollicitè Abbates suis provideant canonicis, ut habeant claustra et dormitoria, in quibus simul dormiant etc.» Chronique des chanonies réguliers de Saint Augustin, liv. 1°, pag. 16.

Comme nous l'avons déjà dit l'église fut réédifiée en 1581.

Le grand corridor qui est au milieu de l'édifice fut aussi construit en 1611, et c'est au milieu de ce corridor que l'on fit un escalier spacieux, en pente douce, dont la pierre de taille est digne d'attention.

Ce corridor comprend une partie de l'ancienne construction, une partie de celle du xvime siècle, et encore une partie de l'aile qui fut bâtie la dernière et dont nous parlerons plus tard.

En 1711 les religieux firent percer une porte très ornementée qui s'ouvre du cloître sur la sacristie, dont le plafond est en boiseries sculptées de grande valeur.

Enfin vers le commencement de ce siècle, fut bâtie l'aile du couchant avec laquelle on ferma le parallélogramme. A cette même époque furent aussi construits ces somptueux escaliers qui font communiquer le jardin avec le corridor du premier étage, qui comprenait une partie de la première édification, et une partie de celle du xvime siècle.

Le prieur Francisco d'Assis Pereira Lopes, prédécesseur du prieur actuel, homme aussi respectable par ses vertus que par ses connaissances, employa des efforts dignes de louanges, afin d'obtenir les moyens de démolir et de réédifier la tour et le frontispice de l'église qui menaçaient ruine, et qui, comme nous l'avons déjà dit, avait été réédifiée en 1581.

Voyant que le péril était imminent il fit procéder aux travaux, tout en leur conservant la forme primitive sans aucune altération.

Le frontispice, fait dans le style des églises du xvme siècle en Toscane, style auquel appartiennent l'église et le monastère, a des deux côtés de son sommet deux contreforts semblables à ceux de ces

églises. Ce frontispice n'est pas d'ordre toscan pur, mais il révèle l'influence de l'architecture toscane, et l'étude des antiquités romaines.

Le pape Leon X, voulant faire bâtir l'église de Saint Laurent à Florence, invita Raphael, Baccio d'Agnolo, Giuliamo de S. Gallo, Andrea, Jacopo Sansovino et Michel-Ange à lui présenter chacun leur projet.

«Son intention était que tous ces artistes s'entendissent entre eux pour arriver à un plan décisif. Mais Michel-Ange ne voulut absolument pas, quant à lui, permettre l'admission des autres concurrents ou collaborateurs. Il fit si bien, que la chose traîna en longueur et que, finalement, il fut seul chargé du travail.» Passavant, qui raconte ce fait, liv. I, pag. 231, nous dit encore: «On n'a pas de renseignements certains sur le plan de Raphael. Il est vraisemblable, toutefois, qu'un léger dessin, provenant de la collection Crozat, et qui se trouve aujourd'hui dans la collection Albertine à Vienne, en est la première esquisse.»

Les contreforts de la façade de l'église du monastère représentent des SS..., forme adoptée généralement en Toscane dans le style des églises au XVme siècle», comme le dit Passavant à la même page; cela éveilla en nous l'idée que, n'existant d'autre notice du plan de Raphael, que le dessin cité plus haut, et que n'ayant pas servi pour l'église de Saint Laurent, il se put bien que les religieux l'eussent obtenu, et d'après lui, fait la façade de l'église, après avoir bâti le couvent. La forme de la balustrade de la tour de Refojos, vient encore confirmer cette supposition, parce qu'elle est absolument semblable à celle de la maison de Raphael à Rome, comme on peut le voir dans la gravure de l'ouvrage de Passavant, liv. II, pag. 389, et s'éloigne cependant de la forme adoptée pour les balustres de cinq ordres représentés à la pag. 355 du *Cours d'architecture* d'Aviler. La forme des balustres est en double poire, ce qui révèle encore l'étude que fit Raphael des anciens monuments de Rome, et donne à ses ouvrages une apparence simple et élégante à la fois.

Il y a aussi sur la façade de l'église deux figures de saints qui rappellent les paroles de Passavant, liv. I, pag. 219, quand il dit, que Giovanni da Udina «peignit toute sorte d'animaux étrangers dans la frise au dessus des saints et des apôtres exécutés en Camaieux dans des niches et d'après les dessins de Raphael».

Mais revenons-en au monastère dont les travaux furent faits au commencement du XVIme siècle, avant la réédification de l'église, travaux qui comprennent l'aile de l'édifice du côté du levant: ces constructions, ainsi que les étables sont remarquables en tout, jusques dans les matériaux, et pour me servir des expressions de Passavant, liv. I, pag. 208: «Cette partie de l'édifice est solidement bâtie en pierre de taille et en briques selon la méthode habituelle de Raphael».

L'auteur fait allusion à la maison connue sous le nom de'Berti, que l'on voit encore à la Via del Borgo Nuovo, et qui fut bâtie en 1515 pour le chirurgien du pape, Jacopo de Brescia.

La maison de Raphael située à Rome dans la même rue, maison à laquelle nous avons fait allusion au IIme chapitre, devait avoir été bâtie peu avant. Nous faisons cette observation parce que dans l'ouvrage de Passavant on note une incertitude manifeste à propos des travaux de Raphael, depuis le milieu de l'année 1512 jusqu'au milieu de 1514; et cette incertitude est encore plus sensible quant aux travaux de peinture, ce que nous constaterons plus loin.

A la page 175 du 1er livre, Passavant nous dit: «A cette époque Raphael voulut avoir une maison à lui, et il en fit le plan, après avoir choisi un emplacement sur la Via di Borgo Nuovo, dans le voisinage du Vatican».

Nous avons dit que cette maison devait avoir été construite peu avant de celle du chirurgien du pape Léon X, parce que Jules II, étant mort le 22 février 1513, ce pontife se trouva engagé au commencement de son pontificat, dans une guerre contre les français et Louis XII, et que ce n'est qu'après les avoir expulsés d'Italie, qu'il rentra au Vatican. Quoique Passavant, liv. I, pag. 162 dise: «La mort de Jules II interrompit à peine les travaux de Raphael, car Giovanni de Medicis, élevé au trône pontifical, sous le nom de Léon X, aimait aussi les arts avec passion, et le grand peintre eut en lui un nouvel et puissant protecteur», il est bien naturel, ou plutôt il est plus que certain, que tandis que Léon X parcourait l'Italie pour expulser les français, il ne pouvait s'occuper des peintures du Vatican, et ce n'était pas non plus l'occasion favorable pour que Raphael songeât à se faire bâtir une demeure.

De plus, après avoir pacifié ses états, le pontife était trop occupé à réorganiser l'administration publique, pour penser aux beaux arts, quelle que fut sa passion pour eux. L'interruption, donc, des travaux de Raphael, ne put être aussi courte, comme on pourrait en conclure du mot *à peine*, et Passavant a, on le voit, trouvé très commode cet autre mot, *époque*, qui lui a servi à couvrir l'interruption des travaux de Raphael, ce que nous prouverons avec encore plus d'évidence quand nous nous occuperons des peintures.

A propos de la maison de Raphael nous ferons observer qu'ayant coupé les deux feuilles de l'ouvrage de Passavant qui représentent, l'une, liv. I, le portrait de Raphael; l'autre, liv. II, le dessin de sa maison, nous fûmes extrêmement surpris de la ressemblance du premier étage avec les cloîtres de Refojos.

Les colonnes sont exactement semblables, et,



ainsi que les fenêtres, rappellent à première vue celles du monastère. La cimaise est en outre absolument semblable. Les fenêtres ont des grilles en fer, mais en levant les yeux vers la tour on voit des balustres comme ceux de la maison de Raphael, et comme ceux des fenêtres des «loggie» construites sous sa direction.

Mais entrons dans le réfectoire. Nous remarquons qu'il est divisé par deux arcades à trois embranchements, comme les «loggie» du Vatican, toute proportion gardée (on le comprend), entre la modeste habitation des chanoines réguliers, et le somptueux palais des pontifes romains. Cette demeure n'est cependant pas si modeste qu'elle n'excite l'admiration par les grands blocs de granit entremêlés de briques qui entrent exclusivement dans sa construction; par la simplicité et la naturalité avec laquelle sont bâties les voûtes; par l'abondance de lumière et par tout ce que l'on y rencontre, qui est en harmonie avec les qualités architectoniques de Raphael. Ce travail est modeste comparé au Vatican, parce qu'ici, il a déployé tout ce que la prodigieuse fécondité de son génie et le labeur de ses disciples, dirigés par un maître si actif et si intelligent pouvaient produire de plus admirable, tandis qu'à Refojos, à peine a-t-il posé le sceau de son génie qui s'y revèle par un style élevé, par un goût irrépréhensible et par la simplicité que l'on remarque en tout ce qui est grand, sans être chargé, en tout ce qui est naturel, sans être trivial.

La salle de l'histoire du monastère, contiguë au réfectoire, a la configuration de deux «loggie», et la lumière qui nous permet de lire sur les peintures ce que confirment les légendes, est si douce, que Raphael, et Raphael seul, le sublime peintre d'histoire pouvait être l'architecte de cé bijou délicat. La chapelle de S. Theotonio, au milieu d'un des côtés du cloître, a la configuration d'une «loggia», et nous révèle par ce fait, le style de l'architecte, qui se trouve confirmé par les fenêtres, les arcades et les voûtes. Outre tous ces indices, l'ampleur du trait et la rapidité de l'exécution, nous montrent la facilité avec laquelle le «peintre d'histoire», a retracé l'histoire des diverses congrégations de l'ordre des chanoines réguliers de Saint Augustin.

La cuisine même avec ses six compartiments, a la même forme des «loggie», et est construite sur deux colonnes de la cave qui a la même dimension et la même configuration, car sur les colonnes qui soutiennent la voûte de la cave, sont assises deux colonnes qui soutiennent la voûte de la cuisine. Toutes les voûtes, toutes les arcades de cette aile du couvent, des cloîtres, et même des étables, à l'exception de deux arcs surbaissés, ont la forme circulaire que Raphael préférait à toute autre courbe et, comme il le dit dans le mémoire qu'il présenta à Léon x: «et però anchora molto piú sostiene, secondo la ragione mathematica, un mezzo tondo (demi cercle), il quale ogni sua linea tira ad un solo centro; et oltra la debolezza, el terço acuto (ogive) non ha quella gratia all'occhio nostro, al qual piace la perfectione del circulo: et vedesi que la natura non cerca quasi altra forma...». Non seulement les arcades et les voûtes, mais encore les fenêtres sont semi circulaires, et sont aussi hautes que celles du réfectoire et de la chapelle de Saint Theotonio, qui par cette configuration et par les grilles de fer sont exactement semblables a celles qui, après l'interruption que les biographes notent dans la vie et les travaux de Raphael, sont retracées dans la peinture murale, «la Délivrance de Saint Pierre», dans la quelle ce saint a les traits de Léon X, faisant ainsi allusion à la prison du pape après la bataille de Ravenne. On voit encore dans l'orientation de l'édifice, que pour l'obtenir avec une telle exactitude, il fallait comme le dit Raphael dans le mémoire cité plus haut, employer «uno instrumento tondo et piano, como uno astrolabio, el diametro del quale sarà dui palmi, o più, ò meno, come piace a chi lo vole operare. E la circumferentia di questo instrumento partiremo in otto parti giuste, e ciascuna di quelle parti poremo el nome d'un degli otto venti, dividendoli in trinta e due altre parti piccole, che si chiamarono gradi, così dal grado di Tramontana, tireremo una linea dritta per mezzo el centro dello instrumento fino alla circumferentia, e questa linea all'opposito del primo grado di Tramontana farà el primo di Ostro. Medesimamente tireremo pur dalla circumferentia un altra linea, la qual, passando per el centro, intersecherà la linea di Ostro, e di Tramontana e farà intorno al centro quattro angoli retti, e in un lato della circumferencia signerà il primo grado di Levante, e n'ell'altro il primo di Ponente. Cosi tra queste linee, che fanno li supradetti venti principali, resterà el spatio delli altri quattro venti collaterali, che sono Greco, Lybeccio, Maestro et Syrocho...».

Il continue en disant comment au moyen de cet instrument, muni d'une aiguille aimantée et d'une règle, et avec le secours d'une boussole, il put lever les plans, tracer l'élévation et le profil des édifices de Rome avec toutes les règles de la perspective.

L'abondance de lumière, la majesté de ces formes architectoniques, et en même temps la simplicité et la naturalité de l'exécution de ces travaux, sont les qualités distinctives de Raphael comme architecte. L'analogie des sujets des peintures du maître, avec l'emplacement qui leur était destiné est un indice certain pour reconnaître leur auteur, et non seulement on peut observer toutes ces qualités au couvent de Refojos, comme on remarquera aussi que l'accord est tel entre les peintures et la place qu'elles occupent, que l'on ne pourrait admettre qu'avec difficulté, qu'il n'y eut pas conformité de sentiments entre le peintre et l'architecte, ou que le peintre ne fût pas lui-même l'architecte, ou tout au moins qu'il ne vint observer les travaux de ce der-

nier, afin de par eux modeler ses tableaux. Ces trois solutions sont liées entre elles de telle manière que n'importe laquelle satisfait pleinement l'observateur.

Et pour que l'on ne suppose pas que ce soit de notre part pure fantaisie, quand nous avançons que Raphael adaptait ses œuvres aux emplacements qu'elles devaient occuper, de manière à présenter la plus grande analogie, nous citerons le passage de Passavant, liv. 1, pag. 111, à propos de la salle «della signatura» au Vatican: «Dans ce palais splendide abritant le pontife souverain, au milieu de cette cour éclatante, religieuse, savante et guerrière, les pensées de Raphael prirent leur essort, et il trouva bientôt un sujet dont la signification sublime répondait aux exigences du lieu et à celles de son auguste seigneur». Et encore plus loin, pag. 112: «pour caractériser la chambre della signatura, d'après les peintures symboliques qu'elle renferme, on pourrait la nommer la chambre des facultés; par la théologie, la philosophie, la poésie, et la jurisprudence, Raphael a représenté l'ensemble des connaissances qui rapprochent l'homme de la vérité divine. Et si l'on considère que ces peintures devaient orner le lieu où le chef de l'église catholique signait des ordres qui réglaient sur toute la terre la marche spirituelle du troupeau chrétien, il faut admirer la sagacité de ce choix».

Pour se faire une idée du don naturel de Raphael pour décrire la vérité sans devenir trivial, comme tant d'autres qui ont prétendu imiter la nature, il faut lire la description des peintures de cette salle, où toutes les figures représentent, d'une manière allégorique, une idée qui nous est dévoilée par les attitudes et les traits des personnages, telle est la vérité avec laquelle ils expriment l'idée conçue, comme du reste nous le verrons quand nous ferons la description de la toile de la Cène du couvent de Refojos. Et si les traits et les attitudes mouvementées des personnages nous révèlent, pour ainsi dire, les sentiments dont ils sont animés, il faut considérer que pour apprécier complètement le mérite d'une œuvre de Raphael, il faut aussi connaître l'emplacement qu'occupe cette œuvre, car l'harmonie qui, comme nous l'avons dit, règne en tout, est une des qualités les plus dignes d'admiration chez ce grand maître, auquel on a donné si justement le nom de «peintre philosophe».

Et ainsi qu'il manquait le savoir, à l'anglais dont nous avons parlé dans notre premier chapître, car on ne peut l'acquérir que par l'étude des bons livres, ainsi pour reconnaitre une peinture de Raphael, il ne suffit pas au peintre de savoir habilement manier le pinceau, et d'avoir observé les tableaux des premiers maîtres; il faut qu'il ait d'abord étudié et réfléchi sur ce que disent les bons auteurs. Nous recourrons, donc, à l'opinion de ceux qui sont compétents, afin que cette opinion vienne confirmer la nôtre, car, d'hors et déjà, nous déclarons notre incompétence en matière de beaux arts. Partout où existent des peintures de Raphael, au couvent de Refojos, on remarque ce que dit Passavant, liv. 1, pag. 131, à propos de l'architecture de la salle «della signatura», qui, suivant lui, «donne à l'ensemble un caractère solennel, d'une convenance parfaite». La même observation a lieu dans la salle d'Héliodore, et nous aurons l'occasion de le faire remarquer quand nous ferons une description spéciale des travaux de Raphael à Refojos.

La même harmonie des peintures avec les emplacements qu'elles occupent, se fait noter dans la salle du pape, appellée «stanza di torre Borgia», et encore dans le vestibule des «Palefrenieri», et dans les «loggie» qui contiennent treize arcades voûtées, en coupole, et qui par leurs peintures sublimes appellent vers Dieu les pensées du chef de l'Eglise, quand il entre ou sort de ses appartements.

Les «loggie» contiennent les admirables peintures connues sous le nom de Bible de Raphael.

Si parfois il détournait son attention du Vatican, c'était pour plaire à son compatriote le premier notaire apostolique, Antonio Battiferri, et lui envoyer des dessins allusifs à son nom (batteur de fer), choisissant la fable de Vulcain forgeant les flêches de l'amour, ou la fable des Cyclopes fabricant les foudres de Jupiter, ou Vénus distribuant aux amours des arcs et des flèches. Si par hasard le nom ne lui fournissait pas de prétexte à quelqu'allusion, il en trouvait dans les lieux, suivant son habitude ordinaire; et c'est ainsi qu'il fit, avec son intime ami le cardinal Bernardo Dionisio da Bibiena, qui habitait au troisième étage du Vatican, où il occupait quelques appartements en sa qualité de secrétaire particulier du pape. Ce personnage mit à profit les privautés que lui donnait son amitié avec Raphael, pour faire éxécuter, en son profit, dans une salle de bains, quelques peintures admirables. Malgré la dignité spéciale de son ami, comme prélat, Raphael n'eut en vue que le local où il dessinait les décorations, et fit ses peintures en conformité. Le peintre révéla son génie en peignant quatre tableaux représentant l'histoire de Vénus, ce qu'il fit «avec un charme merveilleux et toujours nouveau, donnant aux personnages de gracieux mouvements, et des formes adorables», ainsi que le dit Passavant, liv. 1, pag. 237.

Le même auteur dit à propos d'une fresque de Raphael au palais Chigi, la «Galateia», liv. 1, pag. 193. «Le génie de Raphael plane souverainement sur toute la composition, et il s'est élevé, dans ce chef d'œuvre à une hauteur harmonique complète, tendant au but suprême». Toujours une harmonie complète, et c'est une des qualités que le peintre révèle à la première vue dans touts les travaux de Refojos. Raphael, à cette qualité, en réunissait une

autre, la simplicité, qualité notable chez lui, soit que nous considérions le peintre ou l'architecte.

Il n'est pas étonnant que dans un édifice comme celui de Refojos, malgré son aspect grandiose, comparé aux autres édifices de cette province, on note la simplicité; mais que l'on remarque cette qualité dans l'eglise de Saint Pierre, c'est une preuve de combien cette qualité était incarnée dans l'esprit de l'architecte; «cette œuvre architecturale est grandement et simplement combinée», Passavant, liv. 1, pag. 198.

Quiconque observe les travaux exécutés au monastère, reconnaîtra facilement la justesse de notre assertion quant à ces qualités, mais verra aussi, comme dit Passavant, liv. 1, pag. 209, que: «malgré ce penchant pour l'effet pittoresque, il possédait néanmoins au plus haut degré un juste sentiment des grandes masses architecturales, et il ne fut pas toujours guidé par son instinct des belles formes et des belles proportions. En somme, les édifices de Raphael peuvent être classés parmi les plus parfaits du xvme siècle».

On rencontre ces belles formes et ces belles proportions, et la même perfection dans les ouvrages de Refojos où il serait difficile de renconter un défaut. Si donc on trouve dans ce monastère toutes les qualités caractéristiques du style de Raphael comme architecte, il est nécessaire aussi que les travaux correspondent avec la plus grande précision aux conditions que doit réunir un architecte et alors, comme le dit Poncelet: «l'architecte doit avoir fait de profondes études: il doit avoir étudié les monuments anciens, pour en faire une sage application dans les monuments qu'il est appelé à construire».

«Non seulement il doit connaître tout ce qui tient au dessin linéaire et au dessin d'ornement, mais encore les mathématiques qui doivent servir de barrière aux écarts de son imagination, et lui donner des connaissances positives sur la force des pierres et des différents matériaux qu'il emploie. Le talent de l'architecte consiste à imprimer à chaque bâtiment le caractère qui lui convient.»

«Enfin, il est nécessaire que l'architecte ait un style dans ses compositions. Il doit avoir étudié avec soin les distributions intérieures ainsi que les ornements et décors.» Poncelet dit que l'architecte doit posséder toutes ces qualités; et comme l'architecte qui a bâti les œuvres principales du couvent de Refojos les réunit toutes, la perfection que Passavant présente comme une des qualités de Raphael considéré comme architecte, est plus facile à constater, sans que nous puissions craindre que l'on regarde comme arbitraire l'accord parfait que nous disons exister entre les paroles de Poncelet et les travaux faits par Raphael, à Refojos, vers le commencement du xvime siècle, et jusques dans la plus importante qualité de l'architecte.

L'architecture constituant en même temps, l'art et la science de bâtir des édifices qui joignent à la convenance de leur application, la beauté, le confortable et la solidité, les chanoines réguliers de Saint Augustin eurent toujours en vue, dans la construction du couvent et dans celles de la ferme, de réunir l'utile à l'agréable, et ils visèrent non seulement à la conservation et à la solidité de ces constructions, mais encore à leur plaisir à eux, ainsi qu'à leur dignité.

Et si toutes les bâtisses du monastère montrent que ces conditions ont été remplies, celles qui furent faites au xvime siècle montrent que non seulement on satisfit aux premières, mais qu'on accorda aux secondes l'importance, qui fit avec juste raison, qu'on donna à l'architecture la place qui lui appartient dans les beaux arts, et qui est la première, parce que dans la peinture, la sculpture, la poésie et la musique, la partie matérielle de l'art technique est le moyen d'arriver au but artistique; et au contraire dans l'architecture, la partie technique a l'utilité pour objet, et quant à la partie artistique, elle consiste dans l'accord parfait de l'édifice avec le but auquel il est destiné, c'est-a-dire, l'utilité. En effet si la construction n'a que le but de plaire, sans l'utilité qui est son objet principal, elle doit paraître frivole et capricieuse. Donc, pour qu'une œuvre soit une œuvre d'architecture dans toute l'acception du mot, c'est-à-dire, pour qu'elle ait la perfection, qualité que Passavant observe dans Raphael, il faut qu'elle joigne à une conception qui soit en rapport avec son but, une exécution faite suivant certaines règles déterminées, un aspect qui plaise à la vue et imprime à l'ensemble un caractère de perfection, par l'association du beau et de l'utile. Si comme on le remarque, dans la construction du monastère, le résultat de cette association produit la majesté, la noblesse, la grâce, et fait éprouver une impression gaie, riante, douce, qualités aussi harmoniques que celles du génie de Raphael, soit comme architecte soit comme peintre; si l'on reconnaît en tout l'intelligence et la réflexion, avec lesquelles l'architecte a agi; si l'on ne rencontre rien d'inutile, d'indécis, de confus ou de contradictoire; si outre cela, l'ensemble satisfait par le juste rapport des masses et des détails; s'il règne en tout une harmonie générale qui concorde avec les qualités de ce grand génie, nous devons nécessairement conclure que tous ces travaux ont le cachet de perfection que Raphael avait l'habitude d'imprimer à ses ouvrages.

Si comme nous venons de le prouver tout le travail architectural du monastère fait au xvime siècle. est parfaitement d'accord avec le style architectonique de Raphael; si ces travaux appartiennent au style de la renaissance (comme nous l'avons montré dans le chapitre antérieur), et à une époque pendant laquelle prédominait en Portugal le style gothique, ce serait un contresens artistique, que de ne pas les attribuer à des artistes qui eussent dans ce pays les

relations les plus intimes, et qui cependant vécussent à Rome, où Bramante et Raphael avaient inauguré le style de la renaissance dans la somptueuse basilique de Saint Pierre; si, outre toutes ces considérations, il est prouvé jusqu'à l'évidence, que Raphael a exécuté les peintures qui existent de lui au monastère, avec une entière connaissance des emplacements auxquels elles étaient destinées; nous ne pouvons nous empêcher de croire aux informations que nous a donné M. Jeronymo Xavier Varella, comme nous l'avons dit au chapitre II. Les doutes que nous avons notés, quand nous avons présenté l'idée que Raphael ou son oncle Bramante avait donné le plan de la demeure de Raphael; ce fait, que Bramante avait été un architecte éminent, et en outre ami, parent, et maître de Raphael en architecture; que Bramante fut le premier à Rome qui inaugura le style de la renaissance dans la basilique de Saint Pierre, dans l'exécution de laquelle Raphael lui succéda comme architecte et maître principal et suivit le même style; en outre, les intimes relations de Raphael avec Bramante, ne laissant entrevoir dans notre argumentation en faveur du premier de ces maîtres, aucune objection qui contrarie la tradition qui veut que Bramante ait été l'architecte de ces travaux; toutes ces diverses considérations ne laissent aucun doute, dans le cas où Bramante en ait donné le plan, que Raphael en a eu pleine connaissance, et cela est suffisant pour expliquer l'analogie et l'harmonie que l'on observe entre les peintures de Raphael et les travaux d'architecture, où elles sont placées.

Nos arguments donc en faveur de Raphael comme architecte ne contrarient en rien les informations de M. Varella, au contraire, elles viennent les confirmer et les affermir, sans nous laisser entrevoir le nom d'un autre architecte.

Il faut noter encore qu'il était d'habitude à cette époque, que les architectes présentassent les artistes qui devaient ornementer leurs travaux, et comme le dit Passavant, liv. I, pag. 108 et 109: «Selon Vasari, ce fut l'architecte du pape, Bramante Lazzari de Castel-Durant, parent de Raphael, qui le fit appeler à Rome», et ensuite, «comme en général il est dans l'usage des cours que l'architecte présente les artistes à employer pour la décoration des édifices», on peut admettre, que Bramante dut saisir l'occasion d'ouvrir, à son compatriote déjà célèbre, un champ plus vaste.

En admettant donc que Bramante fut l'architecte, c'est lui qui aurait présenté Raphael pour la décoration.

CHAPITRE XI

Secret que les religieux gardèrent sur ces productions, et raisons qu'ils eurent pour en agir ainsi

Les chanoines de ce couvent connaissaient le prix que les rois, les princes et les grands donnaient aux tableaux de Raphael; ils savaient aussi que lors qu'ils ne pouvaient les obtenir par la force, le vol ou la conquête, ils les achetaient à poids d'or.

Le secret était si bien gardé, soit pour éviter le vol, soit parce qu'ils ne voulaient pas être considérés comme possesseurs de toiles de si haut prix, que même quelques uns des religieux du couvent ignoraient, comme nous l'avons dit, le nom du peintre qui les avait faites, et qu'ils savaient à peine, que les *vieux* les avaient en grande estime, et qu'elles avaient coûté beaucoup d'argent.

Et non seulement ils gardèrent si bien le secret à cet égard, mais ils eurent le soin d'effacer à moitié la signature et les dates, qui peuvent être à peine lues aujourd'hui par les personnes auxquelles nous les avons montrées. Si nous sommes parvenus à les déchiffrer, nous le devons aux faits que nous avons exposés et à une manifeste protection de la Providence.

Les religieux avaient raison et plus que raison pour en agir ainsi, car il existe encore au Louvre des tableaux enlevés par Napoléon, et qui attestent le peu de surêté dans laquelle ils étaient chez leurs propriétaires.

Si les français, quand ils entrèrent en Portugal, avaient su que dans le monastère de Refojos il y avait des tableaux de Raphael, bien certainement ils seraient venus visiter les religieux et les auraient obligés à leur en faire présent, comme le fit le général José Lecchi de Brescia, qui, l'épée à la main, persuada aux magistrats de Città di Castello, qu'ils devaient avoir la délicatesse de lui offrir la toile du «Mariage de la Vierge», dont la gravure fait partie des douze que nous possédons.

Les français emportèrent au Louvre non seulement le meilleur des raretés qu'ils rencontrèrent au superbe et magnifique Casino, des environs de Rome, mais ils enlevèrent aussi de la petite ville de Foligno, le tableau de la «Vierge de Foligno», connue aussi sous le nom de la Vierge au «Donataire».

Ils s'emparèrent aussi du tableau de la «Vierge au poisson», de l'église de Saint Lourenço do Escurial, toiles représentées par les gravures dont nous avons parlé.

A en juger par ces douze gravures, les vols faits sous prétexte de conquête, sont dans la proportion d'un quart, des vierges de Raphael.

Si ces faits ne sont pas assez comprobatifs des raisons qu'eurent les religieux pour garder le plus grand secret sur l'origine des œuvres précieuses qu'ils possédaient dans leur monastère, d'autres qui se produisirent avant et après l'invasion des français, viennent confirmer la nécessité dans laquelle ils étaient d'avoir à ce sujet la plus grande discrétion.

Sous le règne des trois Philippes alors que Portugal gémissait sous la domination espagnole, il y avait dans le pays «les coteries de peintres, qui méritaient le titre de factions, puis qu'elles faisaient la guerre, même avec le poignard, aux écoles rivales». (Louis Viardot, *Merveilles de la peinture,* livre 2, page 15). Les religieux de Refojos avaient donc le plus grand intérêt à cacher le nom des auteurs qui avaient signé les toiles qu'ils possédaient, soit par crainte des envahisseurs, soit par crainte du poignard des peintres eux-mêmes.

Sous le règne de D. José I, son premier ministre le marquis de Pombal, supprima cinq monastères de l'ordre des cruzios; celui de Refojos fut l'un d'eux. Il fut ordonné aux chanoines de se disperser dans d'autres couvents du même ordre. Le monastère fut vendu à un *fidalgo* de la localité, qui l'acheta par ordre du marquis, mais les religieux ne perdirent pas l'espoir de rentrer un jour en possession de leurs biens, ce qu'ils ne purent obtenir que sous le règne de D. Marie I, quand ce ministre tomba en disgrâce. Ils devaient donc en cette occasion avoir employé le plus grand soin, pour que le nouveau possesseur du monastère ignorât le nom de l'auteur de ces tableaux, ainsi que des autres productions.

Bien certainement que s'ils en avaient agi différemment, après l'extinction des ordres religieux, les fermiers qui sous le prétexte de location étaient de

véritables vandales, les auraient fait disparaître du couvent.

Afin d'enlever les grilles des fenêtres, on a cassé à grands coups de marteau la pierre où elles étaient scellées. Les barres qui fermaient les portes et fenêtres ont été brisées, et les crochets de fer qui servaient à suspendre dans la cuisine, des pièces de viande, le poisson, les légumes et autres objets, ont été arrachés. Les majoliques représentent tous ces objets avec tant d'art, que nous n'aurions pas le moindre doute à les attribuer à Raphael, quoique l'histoire nous dise que son élève Giovanni da Udina était éminent dans ce genre de peinture et dans les ornements, et qu'il aidait son maître dans la rapidité des travaux. Enfin, après que le monastère fut dépouillé de tout ce qui représentait pour les fermiers une certaine valeur, ils arrachèrent du verger, des orangers et des arbres séculaires qu'ils firent transporter en chars, pour les planter chez eux. S'ils respectèrent les tableaux qu'ils trouvèrent au dessus des autels, cela est dû au secret gardé par les religieux, et à l'ignorance des fermiers, qui les considérèrent comme des toiles sans valeur, et qui ne servaient tout au plus que pour des fanatiques. Nous déveloperons encore plus ces raisons, lorsque nous présenterons les motifs de la substitution des deux peintures sur faïence.

CHAPITRE XII

Considérations sur Raphael, ses études à Pérouse, Florence et Rome, et analogie avec ses travaux et ceux de Refojos

Si la lecture des chapitres précédents porte le lecteur à admettre la possibilité de l'existence de travaux de Raphael au couvent de Notre Dame de Refojos du Lima, nous allons, avant la description de ces travaux, faire quelques considérations afin qu'il puisse sans difficulté passer après ce chapitre, du possible et du probable, à une certitude réelle et basée sur des preuves. Nous demandons pardon au lecteur de le mener par des chemins si détournés, surtout pour celui qui se connaît en beaux arts.—Si, ne suivant que le cours de nos idées, nous prenons peu de soin de les présenter sous une forme élégante, la rigueur de notre raisonnement, nous sera une circonstance atténuante. Si ce même lecteur est, comme nous, inhabile à manier le pinceau ou le ciseau, il reconnaîtra qu'après cette lecture il sera assez compétent pour vérifier, par ses propres forces, l'authenticité de ces productions, parce que sa raison éclairée se rendra à l'évidence. Si le lecteur est artiste, il devra encore en poursuivre la lecture, parce que, malgré ses connaissances, il se pourrait qu'il lui fut impossible d'avoir étudié les qualités particulières de chaque maître, puisqu'ils sont si nombreux, et de si divers pays; puisqu'ils ont apparu en des siècles si différents; enfin parce qu'il se pourrait bien qu'il ne fut pas à même de reconnaître toutes les qualités du sublime Raphael, qui dans le haut style romain se distingue de tous ses disciples. En effet dans le maître seul se trouvent réunies toutes les qualités, tandis que ses disciples imprimèrent, chacun selon sa manière de voir, un cachet particulier à leurs travaux.

Il serait étonnant, nous l'avons déjà dit une fois, qu'une personne qui entrât pour la première fois dans une galerie, ou dans un musée, pût sans le secours du catalogue, dire le nom du peintre de chacune des toiles étalées devant lui. Mais il reconnaîtra un Rubens, après avoir étudié les qualités qui le distinguent des autres peintres. S'il est rare de rencontrer en Portugal un homme qui ait assez de connaissances artistiques pour reconnaître l'auteur d'un tableau fait par un concitoyen, qu'y'a-t-il d'étonnant à ce que les personnes qui ont visité le monastère, n'aient pas reconnu l'auteur des peintures qui le décorent?

Mais si nous en déclarons l'auteur, la question change de face, car pour reconnaître la vérité de notre assertion il suffira d'étudier les qualités de ce seul peintre. Constatons, d'abord, que quelques unes de ces productions sont des majoliques dont le procédé d'émail s'est perdu en 1565 (*Hist. univ.*, de Ennes, tome xv, page 163), et que par conséquent nos recherches se bornent aux peintres contemporains de Raphael et de ses disciples, puis qu'on n'a commencé à peindre à l'huile en Italie, qu'en 1565.

Cherchons à savoir si l'un d'entre ses disciples a réuni toutes les qualités du maître, ce qui l'aurait rendu égal à lui; et alors même que cela aurait pu arriver, aurait-il été capable de commettre l'indignité de signer l'ouvrage du nom de Raphael?

Ce n'est qu'après avoir passé en revue toutes les qualités de ce maître, les avoir mentionnées, les avoir fait noter dans ses productions, et les avoir montrées, que les dates et les noms, quoiqu'à moitié effacés, pourront être lus. Car, au cas où la patience manquerait à certains observateurs pour exercer leur vue, et saisir un rayon de lumière opportun pour les découvrir; si au premier examen cet observateur parvient à voir une lettre ici, une date plus loin, cette découverte viendra confirmer ce que l'analyse des qualités du maître lui aura déjà révélé. En poursuivant alors son examen, il parviendra à lire toutes les signatures et toutes les dates, comme cela nous est arrivé à nous même et aux personnes qui ont bien voulu faire la même expérience.

«Les arts, dit M. Laborde, furent en Espagne et en Portugal, pendant le xvème siècle, et presque tout le xvième, sous la domination des flamands.» «L'époque n'est pas encore bien loin, dit le marquis de Sousa Holstein, pendant laquelle, les arts tant en Flandres comme en Italie, étaient aussi peu connus qu'ils le sont aujourd'hui en Portugal. Tous les anciens tableaux que l'on rencontrait en Italie, étaient de Pérugin, toutes les toiles de l'école flamande étaient de Grão Vasco...»

Il est vrai que le marquis de Sousa Holstein parle de quelques auteurs étrangers et portugais qui s'occupèrent de peinture portugaise, et malgré leur petit nombre, il ne lui manquait pas de compétence pour traiter un tel sujet. Il est aussi hors de doute que les peintures qui existent en Portugal, et qui furent éxécutées pendant l'époque citée, sont attribuées, soit à l'école flamande, soit à l'école italienne. Mais si chaque peintre a un style particulier qui le distingue des autres, par son coloris plus ou moins brillant, ou plus ou moins terne; par le choix des types plus ou moins nobles, ou plus ou moins vulgaires; par la pose des personnages, par la manière de composer, d'exécuter, de modeler et de peindre; enfin par un faire particulier, il est cependant plus facile de classifier l'école à laquelle appartient une peinture que de dire le nom du peintre. Quiconque lira l'*Histoire de la peinture flamande,* par M. Wauters, et y cherchera dans les 588 peintres dont il fait mention, des analogies avec l'école romaine, reconnaitra, malgré le secours de 108 gravures des principales peintures, que quelques ressemblances que l'on note par hasard, ne sont pas telles qu'elles puissent nous induire en confusion entre ces deux écoles, qui sont parfaitement distinctes, «et chacune d'elles», comme le dit H. Taine à propos de la peinture flamande «se rattache à la vie nationale, et a sa racine dans le caractère national lui même». Depuis Jean de Bruges jusqu'au grand Van-Eyck et à son frère Hurbert durant le XVème siècle, la peinture flamande suit une marche progressive, mais sa tendance principale est la reproduction d'une vie pompeuse, d'une élégance raffinée, et du faste somptueux des ducs de Bourgogne.

Les peintures des maîtres flamands de cette époque de la renaissance, sont connues sous le nom de peintures gothiques; quoique cette dénomination paraisse peu rigoureuse, elle est sanctionnée par l'usage qui l'a transportée de l'architecture à la peinture, et l'on observe dans celle-ci un certain apparat comme dans l'architecture de ce nom.

Dans le XVIème siècle, la renaissance italienne attire la renaissance flamande; plusieurs peintres de Bruges et de Flandres visitent Rome et Florence, la palette flamande se désorganise, comme le dit M. Vauters, «tous ces romanistes y perdent les qualités qu'ils ont, sans acquérir celles qu'ils n'ont pas. Ils ne donnent à l'art aucune œuvre frappante; ils ne laissent que des documents curieux pour l'histoire». Malgré cette contagion, comme l'appelle l'écrivain cité, les romanistes ne font pas disparaitre l'école flamande, et le paysage et le genre se conservent purs de tout mélange. La révolution politique et religieuse de 1572 continua sous le règne de Philippe II d'Espagne jusqu'à l'arrivée à Bruxelles des archiducs Albert et Isabelle en 1598.

Une fois la tourmente passée, la furie espagnole se calme, les massacres du duc d'Albe cessent, l'émigration diminue, l'inquisition adoucit ses rigueurs, l'ancien despotisme domine.

L'ordre parait rétabli, et tous reconnaissent la paix comme nécessaire. Le gouvernement devient pour ainsi dire national, et les archiducs recherchent la popularité en recevant et protégeant les artistes et les savants.

En peu d'années les arts florissent de nouveau et un seul nom suffit pour les élever à leur apogée. Rubens apparait comme une étoile de première grandeur au milieu d'une constellation, où tant d'autres scintillent et nous fascinent par l'éclat de leurs couleurs.

Parmi le grand nombre de peintres distingués qui illustrèrent l'école flamande, ou plutôt l'école de Rubens, on note Van Dick, Jordaens, De Vas et De Crayer.

Quoique le génie de Rubens puisse faire distinguer son école de l'école flamande, ainsi que Raphael faisait distinguer son école romaine de l'école italienne; cependant, malgré sa nationalité et suivant l'opinion de Wanters, Rubens est «le plus flamand des peintres flamands».

Rubens est le chef de l'école flamande, comme Raphael l'est de l'école romaine; ce sont deux génies, mais si distincts l'un de l'autre, que quiconque observera avec attention quelques peintures de ces deux écoles ne pourra jamais les confondre.

Chez Rubens le coloris prédomine, l'idée, chez Raphael. Chez ce dernier le coloris n'est qu'un accord d'harmonie qui n'a d'autre but que de faire briller l'idée avec plus d'éclat; chez Rubens au contraire l'idée principale consiste à faire briller le coloris.

Il ne peut y avoir le moindre doute sur le choix de l'école à laquelle appartiennent les peintures dont nous allons parler; nous rappellerons combien était grande l'harmonie des peintures de Raphael soit avec les lieux auxquels étaient destinées ces peintures, soit avec l'idée que la toile représentait.

Il y a dans la collection des travaux de Raphael à Refojos, tant de naturel, de vérité, de symétrie, de douceur, d'harmonie et de perfection, que quoique ce soient des attributs du maître, l'impression produite sur un observateur qui ignore ces qualités peut être bien différente de celle qu'il pourrait en attendre; impression qui ne serait pas en harmonie avec la suavité de tons que produit cette architecture, cette abondance de lumière, cette harmonieuse disposition des travaux du maître, qualités que l'on observe dans toutes ses peintures murales, et dans toutes celles qui occupent la place à laquelle elles furent destinées. Partout existe la plus grande naturalité, et la plus grande simplicité, et ce qui à première vue pourrait faire douter que ce soient des travaux de Raphael, est justement une preuve qui corrobore leur authenticité. Il faut que l'observateur à la première vue ne trouve rien étrange, ne s'étonne de rien. Il ne vient pas voir une caricature de Vinci

qui excite son hilarité, ni une figure terrible qui l'épouvante; tout ce qu'il va voir est simple, naturel, harmonique.

De plus la douceur plaît, la naturalité est attrayante, la simplicité nous émeut, la symétrie nous séduit, la lumière nous éclaire, enfin la réflexion, l'harmonie du tout finit par nous convaincre. Mais c'est surtout la réflexion et l'étude qui nous permettent de déterminer le mérite de n'importe quelle œuvre d'art que nous voulions apprécier.

Mais on doit noter ce qui dit Taborda, pag. 25 des règles de l'art de la peinture par Michel Ange Brunetti: «il n'y a pas une peinture qui n'ait de défaut en quelqu'un de ses détails». Cependant dans les travaux de Raphael, on ne peut rien ajouter ni tirer, et comme le dit Passavant, liv. 1, pag. 310, «non seulement la pensée humaine ne saurait supposer une adjonction ou un retranchement, mais elle ne s'imagine pas même que le sujet eût pu être autrement conçu, tant les lignes et les formes sont adaptées à l'idée et amalgamées avec elle».

L'examen minutieux que nous ferons, nous conduira à reconnaître l'authenticité de ces productions de Raphael; on doit cependant considérer que Raphael surpassant, dans ses peintures, tous ses maîtres, s'est approprié les qualités les plus saillantes de chacun d'eux.

Nous suivrons donc Raphael depuis l'atelier de son père Giovanni Santi, et nous lirons alors sur les peintures de Refojos, les indications qu'elles nous offrent, avec la clarté et l'évidence nécessaires pour pouvoir reconnaître tous ses maîtres, et même ceux d'entre eux qui lui méritèrent le plus d'attention.

Déjà, au IVème chapître, nous avons dit que les deux petites têtes d'anges qui se trouvent au haut de ses tableaux «la Vierge de Saint Antoine» et «la Cène», trahissaient la méthode habituelle de Giovanni Santi. Nous devons, cependant, noter que le fils, qui avait hérité cette idée de son père, l'a, comme on le voit, portée à la perfection.

Raphael avait à peine 12 ans, quand des dissentions de famille, soulevées par sa belle mère Bernardine, l'obligèrent à sortir de la maison de Santi, et à quitter son beau-frère, le père D. Bartholomeu.

Simon Ciarla, oncle maternel de Raphael, s'entendit donc avec D. Bartholomeu, son tuteur, pour le confier à quelque peintre éminent qui pût le perfectionner.

Andrea Montegna avait été très estimé du père de Raphael; Francesco Francia de Bologna était recommandé par Thimothée Viti, d'Urbin; à Venise, Giovanni Bellini avait fondé une école qui était alors florissante; enfin à Milan, on racontait des merveilles de Leonard de Vinci. Le choix du maître que l'on devait donner à Raphael fut débattu avec soin; et comme il y avait à Pérouse un peintre distingué et aussi très estimé du père de Raphael, on lui donna la préférence; c'était le Pérugin, dont Raphael acquit les grandes qualités.

La disposition des figures dans le tableau de la «Trinité», qui est à côté d'un de ceux dont nous avons déjà parlé, «est tout-à-fait selon la manière traditionnelle pratiquée dans l'atelier du Pérugin, ainsi que le raconte Passavant, liv. 1, pag. 53».

Cela nous montre que déjà dans ses premiers travaux, Raphael portait une grande attention à la manière de placer les personnages, et que dans le tableau de la «Cène» de Refojos, il a atteint la perfection à ce sujet. Nous décrirons cette toile plus tard et nous constaterons alors que dans aucune de ses peintures il n'a si bien fait ressortir cette méthode du Pérugin.

Dans son tableau du «Christ sur la Croix», que Raphael exécuta pour la chapelle de la famille Gavri ou Gavari, dans l'église des religieux dominicains, il a aussi adopté la méthode de Pérugin, que l'on remarque encore dans le tableau de la Cène; en effet, dans le premier il a placé la Vierge, Saint Jean, Sainte Madeleine et Saint Gérôme, autour du Christ. La manière de faire de Pérugin y est si naturelle que, ainsi que le dit Passavant, liv. 1, pag. 54: «au premier coup d'œil on croirait voir un tableau de Pérugin».

Le tableau du Couronnement de la Vierge, que les franciscains de Pérouse commandèrent à Raphael rappelle en tout le style de l'école ombrienne dont le Pérugin fut le chef, si bien qu'il faut, comme le dit Vasari, «un œil très exercé» pour attribuer à Pérugin cette peinture, et cependant, dans cette toile, les apôtres ont, comme ceux de la Cène de Refojos, «des attitudes plus mouvementées et une vie plus chaleureuse», mais ils sont disposés autour du tombeau de la Vierge, suivant la méthode de Pérugin, ainsi que dans la toile de la Cène, ils le sont autour du Seigneur. (Passavant, liv. 1, pag. 56.) On doit remarquer que déjà à cette époque (1504) Raphael s'occupait de sujets relatifs au Portugal; car un de ses amis et condisciples, Pinturricchio, chargé de peindre, pour la bibliothèque de la cathédrale de Sienne, des sujets pris dans la vie d'Æneas Silvius Piccolomini, qui plus tard fut pape sous le nom de Pie II, ce peintre, s'étant senti incapable d'inventer et de composer ces dix sujets, demanda à Raphael un croquis pour ses fresques. Passavant nous dit qu'à peine deux de ces dessins ont été conservés. Le premier représente «Æneas partant pour Bâle», avec une légende de la propre main de Raphael; il se trouve dans la galerie de Florence; et le cinquième de la série fait allusion à la «rencontre de Frederic III avec D. Leonor de Portugal», et porte aussi la signature de Raphael. Cette dernière toile est au palais Baldeschi, à Pérouse. (Passavant. liv. 1, pag. 59, 60.) Raphael, étant sorti de l'atelier de Pérugin à l'âge de 21 ans, peignit, à Cittá di Castello, le fameux tableau du «Mariage de la Vier-

ge», dont nous avons déjà parlé. Soit que la toile du «Spozalizio» de Pérugin, eut séduit par l'idée ou par l'heureuse éxécution, l'esprit de Raphael, soit qu'il ne craignit point d'être critiqué pour avoir reproduit l'idée du maître, parce qu'il avait conscience du mérite supérieur de son «Spozalizio», ce qu'il y a de certain c'est qu'il s'appropria les qualités supérieures de son maître. Raphael révèle en outre, dans cette peinture, par un arrangement plus habile des personnages, et par la nouvelle manière de ménager la perspective, la hauteur à laquelle il s'élèvera dans le tableau de la «Cène» de Refojos, qui fut exécuté lors de sa troisième manière.

«A notre époque, dit Passavant, liv. I, pag. 96, cette appropriation des inventions d'autrui aurait quelque chose de choquant; mais il n'en était point ainsi au XVI siècle. On s'emparait d'une composition traditionnelle, aussi bien que des types de figures, et chaque artiste les reproduisait en les perfectionnant selon la mesure de son génie.»

Dans son petit tableau du «Christ au jardin des Oliviers», Raphael a imité une composition de Pérugin, mais de telle manière que Vasari dit: «Elle est d'un fini tel que la miniature ne saurait aller au delà». Dans cette toile non seulement la disposition des figures et des plans révèle les mêmes qualités que l'on remarque plus perfectionnées dans le tableau de la «Cène», mais encore les physionomies «honnêtes et agréables», qu'ont les archers et Judas Iscariotes, nous indiquent que plus tard dans le tableau de la «Cène», il ne donnerait plus à Judas une physionomie tellement honnête et tellement agréable qu'elle ne laissât transparaître la trahison, comme il devait le faire plus tard quand son génie aurait été perfectionné par l'étude et par l'observation.

Et si «dans son âme candide le monde n'avait encore que de purs reflets», comme le dit Passavant, pour disculper Raphael «parce que Judas ne dénote en rien sa traîtrise», dans le tableau de la «Cène» de Refojos, Judas est le type de la trahison et de la perversité.

Le réalisme de l'école moderne peut dans cette toile demander à Raphael quelles sont les limites qu'il a marqué à l'art pour ne pas tomber dans le laid, le repoussant, le faux ridicule, enfin dans tout ce que le monde étale devant nous avec une trop grande franchise.

Quand nous décrirons le tableau de la «Cène», nous montrerons jusqu'où a su s'élever Raphael dans son art, pour en arriver à isoler Judas du milieu des apôtres et à le caractériser sans le rendre ridicule par la caricature.

Si dans les productions dont nous avons fait mention, se révèle le caractère de Pérugin, il faut toutefois observer qu'il y a plus d'imagination et plus de beauté, une exécution plus large et plus intelligente. Toutes ces qualités se trouvent encore plus caractérisées dans les peintures de Raphael qui sont à Refojos, et cependant nous ne disons pas que les siècles ont impunément passé sur elles. Si le Pérugin «séduisait tout le monde par la céleste langueur de ses créations (Passavant, liv. I, pag. 47) il faut noter aussi que Raphael était si loin de Pérugin quand il peignit les tableaux de la «Cène» et de la «Vierge de Saint Antoine», que, quoique Passavant rehausse le mot *langueur* par le qualificatif *céleste*, Raphael a cependant préferé substituer à cette qualité l'expression d'extase mystique qu'il a donné à quelques apôtres, expression que l'on retrouve dans l'école ombrienne, et spécialement chez le vieux Nicoló Alunno, qui fut condisciple de Raphael et un des premiers chefs de cette école.

S'il manque aux dessins d'Alunno l'originalité de Raphael et son inspiration, on y trouve cependant dans les physionomies une douceur qui enchante et qui séduit l'observateur. Il faut noter principalement la douce pureté que l'on lit sur ses figures de femmes et d'anges, comme on le voit dans le tableau de la Vierge de Saint Antoine, et dans celui du Cénacle.

Passavant dit que Raphael partit pour Florence en octobre 1504, emportant une lettre de recommandation de la duchesse de Sora, sœur du duc d'Urbin. Cette lettre était dirigée au chef de Florence:

«A Pietro Soderini, gonfaloniere à Florence[1].

«Magnifice ac excelse Domine, tanquam pater observandissime.

«Sarà lo esibitore di questa, Raffaele pittore da Urbino, il quale avendo buono ingegno nel suo esercizio, ha deliberato stare qualche tempo in Fiorenza per imparare. Et perchè il padre so (suo) che è molto virtuoso, ed è mio affezionato, e così il figliulo discreto e gentile giovane, per ogni rispetto io lo amo sommamente e desidero che egli venga à buona perfezione; però lo raccommando alla signoria vostra strettamente, quanto più posso; pregandola per amor mio che in ogni sua occorenza le piaccia prestargli ogni aiuto e favore, che tutti quelli piaceri e comodi che ricevrà da vostra signoria li reputerò a me propria, e lo averò da quella per cosa gratissima, alla quale mi raccommando ed offero.

«Urbini, prima octobris 1504.=*Joanna Feltria de Ruvere,* ducissa Soræ et Urbis Prefectissa.»

Si les duchesses de Florence demandaient ainsi, il nous paraît qu'il n'y a pas de gonfalonier qui ait pu leur rien refuser, ni de recommandé qui n'ait correspondu à leur amour. Cependant, malgré tout cela, et quoique le père Pungileoni émette «quelques doutes sur l'identité du personnage recommandé dans cette lettre par la duchesse de Sora», vu qu'il a existé un autre artiste du nom de Raphael, que l'on supposait fils de Pietro Ghisello, et non de Gio-

[1] Il semble que ce devrait être Fiorenza.

vanni Santi; Passavant n'a eu en vue que les expressions amicales dont se servait la duchesse envers le père de l'artiste, pour nous affirmer qu'elles «désignent évidemment Giovanni Santi, dont les relations avec les princes d'Urbin nous sont bien connues. Quant à la recommandation même, elle ne peut concerner qu'un jeune artiste déjà signalé par ses ouvrages» (signalé du reste uniquement par son «bueno ingegno»). Or il est impossible de rapporter une pareille lettre à un peintre et à une famille qui sont tout-à-fait ignorés.

Malgré le grand respect que nous avons pour Passavant, car son travail est un sur garant de son mérite, et quoique l'éxistence d'artistes qui portassent à cette époque le nom de Rafael[1] ne nous soit pas favorable, la vérité qui est la base et la règle de notre travail, exige que nous prouvions par nos investigations que les recommandations de la lettre ci-dessus ne s'adressent pas au fils de Giovanni Santi.

Si les dates et les signatures étaient suffisantes pour prouver l'authenticité des ouvrages de Raphael à Refojos, le travail que nous avons entrepris serait presque inutile, parce que, malgré leur effacement, et peut-être à cause de ce même effacement, elles confirmeraient bien mieux l'authenticité des œuvres qui se trouvent en notre possession. Il faut donc que ces dates et ces signatures soient en plein accord avec les qualités que le peintre devait avoir à cette époque, car dans ce cas nous ne craignons pas qu'il apparaisse d'autres artistes avec le nom de Raphael en Italie, ou n'importe où. Nous n'avons donc pas le moindre souci à présenter ce *Raffael,* fils de Pietro Ghisello, à ceux à qui le nom seul ne suffit pas pour prouver l'authenticité des tableaux qui sont en notre possession; car si nous admettons que la duchesse de Sora écrivit cette lettre, nous devons aussi forcément reconnaitre qu'à une telle époque elle ne pouvait désigner Raphael, d'abord parce qu'il n'était déjà plus à cette époque, seulement un «bueno ingegno», mais parce que Giovanni Santi n'existait déjà plus, puisqu'il était mort le 1 août 1494, et qu'à cette époque (1504) la duchesse disait «il padre so (suo)[2] che e molto virtuoso, ed e mio affezionato». Il est évident qu'elle ne pouvait parler du fils de Giovanni Santi. Le *Journal des Debats,* du 5 février 1856, et la *Revue universelle des arts*, pag. 470 (mars 1856) disent que cette lettre fut vendue pour 200 francs, et c'est peut-être une spéculation qui fit inventer cette lettre de la duchesse de Sora, dont les expressions passionnées, envers un artiste, sont si peu dignes, si peu cohérentes avec le génie que Raphael révélait déjà à cette époque, et si fausse quant à la date, qui donne en vie le père mort depuis dix ans. de sorte qu'on ne peut confondre avec l'élève le plus distingué de Pérugin, élève qui à cette époque excédait déjà le maitre, le personnage auquel il est fait allusion dans la lettre que, du reste, tout démontre avoir été l'œuvre de quelque imposteur. L'incertitude que présentent tous les biographes de Raphael, sur ses excursions à Sienne, Pérouse et Florence, et de ces villes à Urbin; le doute sur ses voyages à Bologne, sur le temps qu'il est resté dans chacune de ces villes, font regretter que l'on ne puisse suivre les pas d'un si célèbre artiste. M. Ennes dit, liv. xv, pag. 136: «cependant il n'y a pas de monographie complète de ce génie du beau harmonique».

Tout ce que nous pouvons en déduire, c'est le goût de Raphael pour les voyages, goût que devait exciter encore l'esprit guerrier de cette époque qui ne pouvait permettre à un artiste un séjour trop prolongé dans chaque localité.

«La biographie de Raphael est toute entière dans ses ouvrages», dit un écrivain anonyme, dans la courte notice qui précède les douze gravures des vierges de Raphael. Et si, comme le dit Passavant, liv. 1, pag. 66, à propos du «Spozalizio» de Raphael, «la date 1504 nous fournit un document précieux, qui constate la marche artistique de Raphael», nous devons avouer qu'alors seulement, que l'on sera parvenu à réunir tous les travaux épars de Raphael, et qu'on aura examiné les archives de Rome et des Medicis à Florence, «qui nous sont restées fermées comme à tant d'autres» (Passavant, prologue) ce n'est qu'alors, que suivant les paroles de M. Ennes, l'on pourra publier une monographie complète de Raphael.

Les fragments antiques réunis au palais des Medicis, les sculptures de Donatello et de Riberti, les fresques de Masaccio, renommés dans toute l'Italie. et surtout les cartons du grand Leonard de Vinci et de Michel Ange, devaient l'attirer vers Florence, où il étudia de préférence leurs productions.

Ce furent ces merveilles et celles de beaucoup d'autres brillants génies qui ouvrirent le grand siècle, qui firent ressortir les sublimes qualités de Raphael jusqu'alors confuses.

Dans le sublime tableau de la Cène, de Léonard de Vinci, on admire les figures du Seigneur et des apôtres, pour l'exécution desquelles Vinci a déployé tout son talent, tout en caricaturisant les apôtres, afin de représenter les sentiments divers que les paroles du Seigneur produisaient sur eux; dans le tableau de la Cène, de Refojos, on observe non seulement les qualités les plus notables de Masaccio, mais encore Raphael a donné aux physionomies des apô-

[1] Il faut remarquer qu'en 1504 les relations de la duchesse d'Urbain avec les portugais ne pouvaient être tellement intimes qu'elles influençassent sur elle au point d'écrire Raphael avec *ff,* tandis que lui signait alors ses peintures de son nom de *Raphaello.*

[2] Une note qui se trouve dans la biographie de Raphael par Charles Blanc rapporte que les annotateurs à l'édition de Vasari, publiée dernièrement, ont prétendu tout concilier en lisant, au lieu de «padre so» «padre suto» (feu), seulement on a oublié d'y rappeler que le présent est employé deux fois dans sa lettre.

tres plus de vérité que Léonard de Vinci, quoique, il n'ait pas été aussi heureux dans l'exécution de la figure du Seigneur, tout en l'excédant d'ailleurs en tout le reste.

Il faut toutefois tenir compte dans la comparaison de ces deux toiles, que Leonard de Vinci peint la Cène au moment où le Christ dit qu'un des Apôtres doit le trahir, tandis que Raphael représente le moment où le Seigneur bénit le pain.

«Si Raphael a quelque fois imité Leonard de Vinci», comme le dit Passavant, on remarquera que, malgré la ressemblance entre quelques uns de ses apôtres, (surtout entre deux d'entre eux) et ceux de Vinci, son génie, au lieu de caricaturiser les apôtres comme l'avait fait Léonard, s'est bien plus rapproché de la vérité par la forme caractéristique qu'il a donnée à chacun d'eux, lorsqu'en 1512 et 1513 Raphael a exécuté le tableau de la «Cène» de Refojos.

Il a encore excédé Vinci dans les qualités qu'il s'est approprié de Masaccio, et l'on reconnaît cette perfection dans l'ampleur des vêtements et dans le grandiose de l'exécution, comme nous aurons l'occasion de le faire remarquer quand nous ferons la description de cette toile.

La touche légère et la largeur de l'exécution que l'on observe dans ce tableau, et aussi dans les majoliques, sont encore des qualités que Raphael avait acquis par l'étude des travaux de Massaccio.

Les travaux de Raphael, nous l'avons déjà dit, ont la couleur locale de l'emplacement auquel ils étaient destinés, et se ressentent des lieux où ils furent exécutés. Ceux de Pérouse ont la simplicité qui sied à une ville isolée; ceux de Florence ont le cachet de l'activité hautaine et intelligente d'une bourgeoisie forte et indépendante; ceux d'Urbin réflètent la vie somptueuse des classes aristocratiques, enfin dans ceux de Rome il atteint le sublime de la perfection.

Comme il vivait dans ces villes en contact immédiat avec les personnages les plus distingués et les plus intelligents, il acquit des connaissances profondes qui le firent surnommer le peintre philosophe.

Ce fut encore à Florence que Raphael contracta des relations intimes avec le dominicain fra Bartholomeo di San Marco. Ces relations artistiques profitèrent à tous deux, parce que Raphael enseigna a Bartholomeo la science de la perspective qu'il tenait de Pérugin, et Bartholomeo lui enseigna le grand art d'agencer les draperies, et à donner au coloris un ton plus lumineux, art que Raphael perfectionna quant il eut acquis une manière plus large.

Raphael s'est approprié ces qualités d'une telle manière qu'elles causent admiration dans la collection de Refojos.

Malgré notre passage rapide dans toutes ces villes d'Italie, dont nous n'avons cité qu'une faible partie des trésors qui s'offrent à chaque pas à la vue de l'observateur; quoique nous ayons passé sous silence plusieurs même des peintures marquées par le génie divin de Raphael, et tant de chefs d'oeuvre du maître prodiguement répandus, nous ne pouvons nous empêcher de nous arrêter un moment à Rome.

Julio II «tan dispuesto á someter las almas con su palabra como las fortalezas con su espada», comme le dit Castelar, appelle Raphael à Rome vers le commencement de son pontificat (1508 à 1513). Raphael, après s'être assimilé les qualités de Pérugin, de Leonard de Vinci, de Masaccio et de Bartholomeo, rencontra au Vatican un champ assez vaste pour donner essort á son génie. Le travail géant de Michel Ange le séduit, le fascine. Il lutte corps à corps avec lui, dans l'exécution du prophète Isaïe, mais son génie faiblit dans la lutte, l'imitation enchaîne son génie et lui est une barrière qu'il brise pour recouvrer sa liberté, et il donne aux apôtres de la Cène de Refojos la haute stature des personnages de Michel Ange, non avec leur figure sévère, mais avec une douceur et une suavité qui laissent transparaître toute son âme candide. Raphael a eu le rare bonheur d'harmoniser par son talent, sans faire disparaître sa propre originalité, presque toutes les qualités les plus saillantes des écoles qui le précédèrent, et des artistes ses contemporains.

«Soit modestie, soit admiration pour les maîtres (Passavant, liv. 1, pag. 309), soit qu'il trouvât plus de satisfaction à produire dans leur style, toujours est-il, notre impartialité en convient, que sa conception véritablement originale et inspirée ne brille qu'à Rome. Et, chose merveilleuse, sans renier en rien ses études précédentes, avec le même enthousiasme pour les maîtres qu'il avait aimés, il y apparaît cependant d'une originalité si splendide, qu'il se distingue seul entre tous, et qu'avec lui ne sauraient jamais être confondus aucun des artistes ses contemporains, ni aucun de ceux qui l'ont imité jusqu'à ce jour. Preuve decisive, soit dit en passant, que l'étude ne fait point perdre l'originalité ou le génie.»

Dans ce travail, pour lequel nous avons profité de tous les éléments qui nous ont paru avoir quelque rapport à la collection des travaux de Raphael qui existent à Refojos, puisque nous ignorions le moyen par lequel les religieux avaient pu les obtenir, nous ne pouvons nous empêcher de rappeler que le banquier Chigi, estimé des papes Jules II et Léon X, fit plusieurs commandes à Raphael, et si nous remarquons qu'il y avait alors à Rome plusieurs portugais ecclésiastiques et séculiers, quand l'ambassade du roi D. Manuel et sa suite s'y rendirent, nous ne trouverons pas étrange que ce banquier fit part à Raphael des désirs des chanoines de Refojos. C'est une simple probabilité que nous rappelons ici, mais probabilité qui pourrait avoir une certaine valeur, si par hasard il se trouvait quelque document qui prouvât les relations des religieux avec ce banquier qui, comme grand seigneur qu'il était, réunissait

chez lui tout ce qu'il y avait à Rome de nobles, de savants et d'artistes.

On doit encore remarquer que Passavant dit, dans le prologue de son ouvrage, pag. 10: «sur son existence et ses travaux à Rome, il y avait, à la vérité, peu d'omissions à signaler». Or, si les écrivains les plus minutieux qui ont le plus cherché à retrouver tous les actes de la vie de Raphael, et à étudier ses productions, afin d'en tirer certains arguments chronologiques, avouent qu'il y a des omissions dans la vie et dans les travaux de Raphael, et si nous remarquons que cette lacune existe précisément dans les derniers mois du pontificat de Jules II, qui est mort en 1513, le 22 février, et aussi dans les premiers mois du pontificat de Léon X; si, d'un autre côté, nous observons que pour confirmer ces omissions il suffit de se rappeler que Léon X fut occupé à repousser les français et Louis XII de l'Italie, avec le secours des suisses, faits auxquels font allusion les premiers travaux de Raphael à Rome (Passavant, liv. I, pag. 164), il sera évident que non seulement ces guerres devaient impressionner l'esprit tranquille et pacifique de Raphael, mais aussi l'engager à entreprendre un plus long voyage hors de l'Italie, ce qui remplirait la lacune laissée par ses historiens.

Dans la salle «della signatura», qu'après la pacification de l'Italie il embellit de ses sublimes peintures, on ne rencontre pas autant de richesse de peinture que dans celle d'Héliodore, qu'il avait peinte d'abord; et ce fait qui s'harmonise parfaitement avec ce que l'on observe dans les peintures de Refojos, est corroboré par la magnifique simplicité que l'on y observe, et par le sentiment de satisfaction plus élevé et plus complet que ces peintures font éprouver. Passavant dit, liv. I, pag. 165: «la chambre della signatura n'offre pas la même richesse de peinture que la chambre d'Héliodore; mais les sujets qui y sont traités, dans la plus haute sphère, avec une simplicité magnifique, procurent peut-être à l'esprit une satisfaction plus élevée et plus complète». En outre, dans cette salle, le faire est plus large, le coloris plus brillant, la disposition générale plus grandiose, et c'est justement ce que l'on observe aussi, avec la même rigoureuse exactitude dans les œuvres de Refojos, qui dans l'ordre chronologique des ouvrages de Raphael occupent justement la lacune dont nous avons parlé. Seulement le coloris est plus brillant dans «La Vierge de Saint Antoine» parceque ce tableau a été fait en 1515.

Ce perfectionnement rend plus suave le passage du style de la première salle, où «les œuvres brillent surtout par l'élévation du sujet, la profondeur de la pensée, la noblesse du style, la pureté du dessin, la beauté sévère de l'exécution», dans la seconde, où les peintures manifestent plus d'expérience sous tous les «rapports techniques», comme le dit Passavant, à la page citée plus haut.

Or si le style de Raphael dans les ouvrages de Refojos concorde si naturellement avec celui de cette salle, si les dates de ces mêmes productions, quoique effacées dans les peintures, peuvent être lues, fort heureusement, sur les majoliques comme si elles venaient d'être faites; et si, comme nous l'avons dit, le Portugal était à cette époque à l'apogée de sa grandeur et un des pays de l'Europe, pour ne pas dire le seul, où l'on jouissait d'une paix octavienne, pourquoi cette circonstance n'aurait-elle pas influé sur l'esprit de Raphael, et n'aurait-elle pas engagé à visiter les bords du fleuve auquel ses compatriotes avaient donné le nom de Léthès.

Dans l'ouvrage déjà cité *Philosophie de l'art*, par H. Taine, on voit que des crimes de toute espèce, fruit des époques révolutionnaires, affligèrent l'Italie au moment de la Renaissance, et que les arts surgirent du milieu d'une société bouleversée. Et le même auteur dit, pag. 199: «A Rome le pape Léon X manqua d'être tué par ses cardinaux; son chirurgien, payé par eux, devait l'empoisonner en pansant sa fistule; le cardinal Petrucci, principal instigateur fut mis à mort. Et, à la pag. 193, il dit encore: «Un jour les élèves de Raphael prennent la résolution de tuer le Rosso, parce que ce dernier, fort méchant de langue, avait dit du mal de Raphael; et le Rosso prend le parti prudent de quitter Rome; après de telles menaces, un voyage était urgent. La moindre raison suffisait alors pour tuer un homme.»

Dans de telles circonstances les représailles fréquentes devaient aggraver chaque fois plus l'état d'éxaltation des esprits, et Raphael, sortant de Rome et obéissant peut-être à la même raison qu'eût le Rosso, n'aurait certes pas voulu donner à son voyage une publicité telle que ses historiens pussent en conserver la mémoire.

Il est encore digne de remarque, que Raphael signait, le 21 avril 1508, des lettres datées de Florence: «El vostro *Raphaello* dipintore en Fiorenza», et dans ses lettres du 1er juillet 1514: il signait «El vostro *Rafael* pittore in Roma». Cette circonstance porta notre frère Rodrigo, major du génie, à dire, que le manque de données sur Raphael et ses travaux, dans les derniers mois du pontificat de Jules II et durant les premiers temps de celui de Léon X, nous permettent d'accepter l'idée de la venue de Raphael en Portugal; et pour corroborer cette opinion, nous remarquerons encore que Raphael signe dès cette époque son nom, *Rafael*, de la même manière que les portugais et les espagnols.

Nous pouvons donc présumer que Raphael vint en Portugal vers la fin de 1512, jusqu'au commencement de 1514, et nous craignons d'autant moins voir démentir cette assertion, que personne ne pourra présenter de preuve contradictoire.

Depuis la peinture murale «la Messe de Bolsena», qui dans le catalogue chronologique des «Peintures de Raphael» (liv. II, pag. 132, de l'ouvrage de

Passavant), porte le nº 99 et qui représente le pape Urbain IV sous les traits de Jules II, jusqu'au nº 100, qui indique aussi la peinture murale, «La rencontre des hordes d'Attila», et jusqu'à «La délivrance de Saint Pierre», il y a un laps de temps, pendant lequel aucun des biographes de Raphael ne nous donne aucune notice de lui ni de ses travaux, ainsi que nous allons le prouver.

Ainsi que pour être agréable à Jules II, Raphael commit l'anachronisme de représenter Urbain IV sous les traits de ce pontife, dans la peinture nº 99, ainsi que dans la peinture nº 100, de même, animé d'un sentiment semblable, il représenta Léon I sous les traits de Léon X, et Attila sous ceux de Louis XII, faisant allusion à l'expulsion de ce souverain et des français, par ce pontife.

Dans la peinture suivante, 101, il fait allusion à la délivrance de Léon X, quand il fut fait prisonnier par les français à la bataille de Ravenne.

Quels furent donc les travaux de Raphael depuis les derniers mois du pontificat de Jules II jusqu'à l'expulsion des français et de Louis XII d'Italie, par Léon X avec le secours des suisses?

Les peintures qui existent de lui à Refojos donnent la réponse.

Quand nous apprîmes, comme nous l'avons dit au chapitre II, que Bramante était venu en Portugal, nous donnâmes peu d'importance à cette nouvelle, car quoique elle fût un garant du mérite des travaux du monastère, toutefois elle n'augmentait pas leur valeur.

C'était un fait purement historique qui venait corroborer un autre fait confirmé par l'édifice lui même, construit dans toutes les plus sévères règles de l'architecture.

Nous pensions bien peu, alors, à toute l'importance que prendrait cette notice. En effet, il suffit que Bramante ait dirigé les travaux du monastère, et y ait employé des ouvriers italiens, pour que Raphael en ait eu pleine connaissance, ce qui est prouvé par l'accord des peintures de ce dernier avec les emplacements auxquels ils étaient destinés.

C'est après avoir jeté les premiers fondements de notre travail, que nous avons été frappés par les preuves si convaincantes que nous venons d'exposer.

Ce que nous ne pouvons savoir encore, c'est si Bramante acompagna son neveu et Giovanni da Udina, ou si après sa venue en Portugal il engagea Raphael à faire ce voyage. Bramante, étant mort le 12 mars 1514 à Rome, à l'age de 70 ans, puisqu'il était né en 1444 à Monte Asdrualdo près d'Urbin, pouvait bien à l'âge de 68 ou 69 ans accompagner Raphael en Portugal, puisque, malgré son âge, il exerçait encore ses fonctions de premier architecte du Vatican; cela pourrait avoir même abrégé ses jours.

Et si Bramante n'a pas accompagné son neveu dans ce voyage il se pourrait bien, comme nous l'avons déjà dit, qu'il engageât Raphael à venir voir des travaux que l'on reconnaît à première vue avoir été faits pour recevoir les sublimes productions de ce maître.

Ce qui vient encore confirmer nos assertions, c'est un extrait des livres d'administration du Vatican, où l'on rencontre: «Maestro Raffaello d'Urbino deve havere 1500 ducati, par sua provisione d'anni cinque comminciati a di 1 aprile 1514 e finito a di 1 aprile 1519, a ducati 300 l'anne, comme appare nel conto di M. Simone Ricasoli. D. 1500. A di 10 maggio 1520, duc. 300 per sua provisione di un anno finito primo aprile 1520. Pagati do M. Simone Ricasoli. Sc. 300».

«Quoique la nomination porte la date du 1 août il ressort cependant des livres d'administration que Raphael était déjà entré en fonctions depuis le 1 avril 1514.» Les travaux de Raphael à Rome ont donc commencé le 1 avril, suivant le passage cité de Passavant, liv. I, pag. 196. Le même auteur dit, liv. I, pag. 501, que Raphael, annonçant sa nomination à son oncle Simone di Battista di Ciarla da Urbino, et au comte de Baldasarra Castiglione, signe dans la lettre adressée au premier: «El vostro *Rafael* pittore in Roma», et dans la lettre au dernier, dont le même auteur donne la traduction, il termine ainsi:

«Je me recommande à votre seigneurie
«de Rome
«*Rafael*».

Passavant (liv. I, f. 220) afin de remplir la lacune qui existe dans la vie de Raphael, depuis les derniers mois du pontificat de Jules II jusqu'au 1er avril 1514 dans le pontificat de Léon X, nous dit «que Raphael et son disciple Giovanni da Udina faisaient souvent ensemble des excursions artistiques».

Ces mots *souvent* et *excursions artistiques*, ne peuvent être expliquées, par le fait que nous citerons plus bas, d'une excursion faite par les deux artistes aux bains de Titus.

Outre que cela nous confirme l'incertitude dans laquelle était Passavant à l'égard de la vie de Raphael et de ses ouvrages pendant le laps de temps dont nous avons parlé, cela nous fournit encore un autre donnée importante. Nous citons: «c'était à une de ces promenades, dans les nouvelles fouilles des bains de Titus, déjà praticables en partie depuis 1506, que tous deux avaient remarqué la fraicheur des ouvrages de stuc et des ornements en couleur, qu'on y admire encore aujourd'hui. Giovanni en avait pris des dessins, en avait étudié la composition matérielle, et était parvenu, au moyen d'un mélange de poudre de travertin, de chaux, et de marbre, à composer des ouvrages analogues et d'une grande beauté.» Nous ne savons si les matériaux qui entrèrent dans la composition des majoliques qui vinrent d'une fabrique d'Italie pour le couvent de Refojos

sont les mêmes; cependant comme le travertin est une pierre molle et blanche, à laquelle on donne aussi le nom de tuf des antiques, et qui est aussi connue sous celui de pierre de Tivoli, il se pourrait bien que ce fussent les matériaux entrés dans leur composition, car ils ont une couleur blanche qui indique ou cette composition ou toute autre semblable.

Giovanni da Udina se rendit célèbre par les bas reliefs qu'il exécuta sur la façade du palais de Giovanni Battista Brancommio d'Aquilo, dans le borgo S. Pedro, bas reliefs remarquables par leur richesse d'ornementation.

Dans la salle des «Palafrenieri», au Vatican, Giovanni peignit toute sorte d'animaux étrangers dans les frises et au dessus des saints et des apôtres exécutés en camaïeux dans les niches, d'après les dessins de Raphael, comme nous l'avons déjà dit. Il travailla aussi conjointement avec le maître, aux peintures des «Loges» inférieures du Vatican.

Le même auteur, Passavant, dit, pag. 336: «Giovanni da Udina eut un véritable génie pour la représentation des sujets empruntés à l'histoire naturelle. Il les traita avec autant de vérité que de goût. C'est à Venise qu'il avait commencé ses études, mais c'est à Rome, sous Raphael, qu'il apprit à les utiliser pour les ornements grotesques, auxquels il dut sa grande réputation.»

L'éditeur de l'ouvrage de Passavant dit, liv. 1, pag. 250: «On l'attribue (ce tableau) également à Giovanni Nanni da Udina, qui peignit souvent dans les tableaux de Raphael des arabesques et des ornements».

La spécialité de Giovanni da Udina pour tous les sujets d'histoire naturelle, oiseaux, poissons, et encore pour les bustes et les ornements, les vases, les guirlandes de fleurs, les pièces de viande, les ognons, l'ail, les légumes, et tous les divers objets culinaires, qui sont représentés avec la plus parfaite correction et avec une vérité frappante sur les majoliques de Refojos, nous porterait à le croire aussi auteur des encadrements en arabesque, représentant des paysages au milieu de ces divers ornements, si l'on n'y remarquait le nom de Raphael capricieusement tracé au milieu de ces petits paysages, sous toutes les formes et de toute manière, faisant servir tout ce qui entre dans ces peintures à la réalisation de sa fantaisie.

Malgré l'habileté de Giovanni da Udina dans ce genre de travail, nous ne pouvons admettre qu'il abusât à ce point du nom du maître. Et quoique les perfections de ces ornements et des sujets d'histoire naturelle qui entourent ces paysages, puissent nous autoriser à les attribuer à Raphael, nous devons cependant remarquer encore que tous les détails obéissent à un tracé unique, malgré la variété des oiseaux, des bustes et des fleurs; nous pouvons à peine en déduire la collaboration de Giovanni sous la direction de Raphael.

Les excursions que Raphael fit en compagnie de Giovanni, et l'habilité de ce disciple dans les sujets de cette nature, nous autorisent à le considérer comme l'auteur de tous ces ornements, quoique d'ailleurs ils soient dignes du maître.

On ne doit pas, cependant, conclure de cela que nous voulons dire qu'ils exécutassent les peintures de ces majoliques à Refojos, car elles doivent avoir été faites à la fabrique, ce qui aurait obligé Raphael a y rester un temps suffisant, pour autoriser Malvasia dans son ouvrage *Felsina pittrice* a considérer le grand peintre comme *potier* dans une des fabriques des environs d'Urbin.

Il est clair que Malvasia, si compétent et si grand appréciateur des qualités de Raphael, n'aurait pas avancé cette assertion que l'on a trouvée si étrange, s'il n'avait eu de fortes raisons pour l'affirmer, et nous en donnerons plus avant d'autres encore plus fortes.

Malgré l'harmonie que l'on observe entre les peintures et leurs emplacements, nous n'en inférons pas que Raphael peignit ces toiles à Refojos; à peine était-il nécessaire qu'il y vînt. Et si, grâce à son intelligence et à son génie, il pouvait se dispenser de venir en Portugal, on conviendra cependant que, vu les raisons que nous avons données plus haut, on peut conclure que cette hypothèse est plus que probable.

Raphael a employé dans les parquets du Vatican des dalles de terre cuite coloriées et émaillées à la fabrique florentine «della Robbia»; ces dalles simulent un tapis aux brillantes couleurs représentant les armes du pape; à Refojos il a employé des majoliques, ou de la même fabrique ou de toute autre des environs d'Urbin, et il a déployé toute la richesse de son imagination et de sa fantaisie, l'assujettissant toutefois à ses connaissances historiques et philosophiques, n'oubliant rien de ce qui pouvait être en harmonie avec les lieux, ni de ce qui pouvait flatter les religieux.

Les impressions que Passavant (liv. 1, pag. 230) nous dit avoir éprouvées à la vue des tableaux de Raphael, concordent si bien avec celles que nous éprouvons quand nous entrons dans la salle de l'histoire du monastère de Refojos, qu'on doit lire les mots suivants quand on les observe: «Expression pure et vraie, concordance de l'action avec l'esprit et le temps auxquels se rattachent les sujets, réalité morale et physique des personnages, clarté d'une ordonnance où tout concourt à la pensée principale, ce sont ces qualités réunies qui constituent ce qu'on nomme la grande peinture historique. Les ouvrages de Raphael en seront d'immortels exemples. Ils tendent tous vers cette direction suprême qui ennoblit les hommes. On n'y rencontre jamais rien qui trouble la sérénité et la dignité de l'histoire. Point d'accessoires superflus, point de libertés étranges, aucun arbitraire quelconque. La délicatesse de son génie

lui dicta toujours une réserve respectueuse pour les faits historiques qui doivent servir de leçons aux siècles futurs; en les traduisant, son âme élevée n'y ajouta que la grandeur, la vérité et la beauté, qui sont l'essence même de l'art».

Toute la valeur et l'exactitude de ces paroles ne peuvent être bien appréciées que dans cette salle, car on dirait qu'elles ont été écrites pour lui être appliquées.

Quelques écrivains, ignorant l'histoire, et sans compétence pour juger du mérite de Raphael, ont ridicularisé le grand nombre de toiles de ce peintre célèbre. Raphael répondait un jour à un de ses élèves qui lui demandait comment il avait pu produire tant de choses: «C'est que depuis mon enfance j'ai eu pour principe de ne rien négliger». «En effet, dit Passavant, ses fortes études, son attention persévérante, ses observations constantes, son soin dans les détails, le rendirent, avec le temps, si bien maître de son exécution, que son pinceau obéissait à la rapidité de sa conception».

On doit aussi remarquer que Raphael avait un nombre considérable d'élèves, et que, suivant leur aptitude particulière, il les chargeait d'exécuter différents travaux dont il leur traçait l'ébauche, et qu'il corrigeait ensuite. Ce n'est qu'ainsi qu'il a pu exécuter un si grand nombre de peintures dans lesquelles les hommes les plus compétents ont prétendu différencer les coups de pinceau du maître de ceux de ses élèves. Quiconque étudie Raphael, reconnaîtra à Refojos que ce peintre savait parfaitement que si l'art doit plaire aux yeux, il ne doit pas moins s'adresser à l'intelligence et agir sur elle par une certaine réalisation des phases les plus nobles de la vie.

Et c'est dans ce sentiment, dit Passavant, que se révèle son style roman le plus pur.

On note chez lui beaucoup d'analogie avec la délicatesse suave du Pérugin, avec la majesté du style florentin, et surtout avec la riche et capricieuse manière de Michel Ange, dont il diffère par une moindre exagération, par quelque chose de moins imposant et de moins terrible, par plus de grâce, plus de délicatesse, plus de douceur dans l'expression des sentiments religieux. Il y a pour ainsi dire dans ses créations une liberté pittoresque, pleine de mouvement et d'action, qui sont en plein accord avec le caractère gai de Raphael. Comme peintre d'histoire, on peut rigoureusement affirmer qu'il savait rehausser l'ensemble moral et poétique du sujet, sans en altérer la vérité ni la clarté.

Le caprice du peintre dans la disposition des figures, la correction du dessin, l'exactitude minutieuse des détails, et dans le fini de l'exécution, n'échappera pas à un observateur intelligent.

Les vêtements des personnages de ces tableaux, ou de ces fresques, et même ceux de Saint Theotonio, sont drapés avec tant de précision et d'élégance, qu'ils indiquent l'influence de fra Bartholomeo sur Raphael, influence confirmée par l'ampleur et la simplicité que Raphael a su leur donner.

Les figures simples et rudes des apôtres ont, outre l'élégance et la fermeté des figures de Vinci, une vigueur pleine de noblesse. On dirait que la vie circule dans leurs membres.

Les mains et les pieds sont si rigoureusement semblables à ceux des autres productions de Raphael, que même ceux du Christ sont absolument comme ceux du Seigneur dans le tableau du même peintre «Les cinq saints» et dans celui de la «Transfiguration».

«La tendance coloriste fut toujours de donner au sujet comme un accompagnement d'harmonie. C'est dans cette direction que réside le vrai génie de Raphael pour la couleur. C'est en partant de ce principe qu'il faut le juger, et non pas comparativement à des maîtres dont les tendances sont absolument opposées.» (Passavant, liv. 1, pag. 321.) Dans les écoles antérieures à Raphael la couleur se limitait au ton local et monotone de l'objet. Il n'existait pas de perspective aérienne qui, variant les tons par suaves degrés, présentât, pour ainsi dire, en relief la sublime et divine figure de l'ange au haut du tableau de la «Cène», ressemblant, mais supérieur au Saint Michel du grand peintre, que l'on admire à si juste raison. C'est cette même perspective aérienne qui donne à la «Vierge de Saint Antoine» tant de naturel dans sa pose et un ton si suave dans la lumière qui semble s'échapper d'elle, en une progression harmonique et délicate de couleurs.

On reconnaît encore dans cette peinture combien est vrai ce que dit Passavant, liv 1, pag. 319, «que la carnation des femmes avait pour principe la fraîcheur; celle des hommes la chaleur dans une gamme brunâtre»; et c'est ce que l'on observe avec une rigoureuse exactitude dans la toile de la Cène.

Ces qualités appartiennent au style de l'école du Pérugin; mais il y a, en outre, le mouvement, l'expression, la vie, le tout joint à une couleur sobre, qualités qui indiquent le haut style romain de Raphael.

La couleur est, pour ainsi dire, le terme de a composition, elle a pour but de rehausser le travail du peintre, de le perfectionner par l'assemblage des tons, la clarté, l'harmonie, tout en donnant plus de force et de transparence au sujet.

La forme des personnages nous indique une extrême délicatesse, les contours sont d'une perfection admirable, et depuis l'Enfant Jésus et la Vierge de la toile de «la Vierge de Saint Antoine», chez qui le sang paraît circuler, jusqu'au Seigneur et aux apôtres qui paraissent animés, la délicatesse suit la même progression que le sentiment divin qui est éveillé en nous, pour s'élever encore du sentiment humain à un sentiment plus sublime, à la vue de la figure de l'Ange qui plane sur le haut de la toile de la «Cène».

Si tout cela n'est pas suffisant pour que le lecteur, à l'exemple du cardinal Bembo, s'écrie avec nous, devant une de ces peintures: «Ille hic est Raphael», qu'il vienne sans enthousiasme, sans se laisser dominer par les idées que le doute peut éveiller dans son âme; qu'il suive l'exemple de Saint Thomé que l'on voit dans le tableau de la «Cène», et qui observe ce que fait le Seigneur avec plus de curiosité qu'aucun des autres disciples, parce que pour croire il voulait voir.

Mais qu'il ne se laisse pas entraîner, comme le fit Saint Thomé, et ne soit pas le dernier, comme dit l'histoire sacrée, et comme nous le montre Raphael, qui comme peintre d'histoire nous représente le saint aux écoutes derrière tous les autres.

Cependant sa phisionomie nous révèle la sainteté et la bonté de son caractère, ce n'était pas un traitre et un vil comme Judas. Il voulait voir... Eh! bien, que le lecteur examine avec attention n'importe laquelle des figures qui se trouvent à Refojos, et il verra qu'en chacune d'elles ressort toujours une épaule ou une hanche, ce que l'on peut remarquer dans toutes les figures de Raphael.

Passavant fit cette remarque après un long examen, et nous dit, liv. I, pag. 316: «La tournure des figures Raphaëlesques est surtout remarquable et très instructive; toujours le maître fait dominer une épaule ou une hanche en leur donnant beaucoup de développement; et cela que la figure soit de profil, de trois quarts ou de face. Cette disposition produit un beau relief et une certaine ondulation des lignes dans leur ensemble, enlève la monotonie des formes planes, et imprime à la figure un cachet décidément plastique, que ne saurait remplacer le modèle le plus parfait. Que cette particularité fut systématique chez Raphael, ou qu'elle soit née du sentiment, toujours est-il qu'elle caractérise la conception de chaque figure. Nous ne pouvons faire plus, qu'indiquer cette observation, dont peuvent profiter les artistes désireux de s'instruire».

Les paroles de ce profond analyste, que nous citons à chaque pas, parce que sa critique illustrée a toute la rigueur de l'analyse mathématique, sont entièrement confirmées par le relief que nous présentent toutes les figures, évitant de cette manière la monotonie des formes plates.

Pour résumer, enfin, nous pouvons dire que dans la collection de Refojòs on observe la correction, l'amour de la vérité et le fini, trois qualités que Raphael acquit à Pérouse; la grandeur, l'élévation et la vigueur du style qu'il acquit à Florence; une grande puissance d'exécution, la richesse et le caprice dans la conception, l'éloquence dans les formes, qualités qui dans l'ensemble nous représentent son sublime style romain.

Dans les sujets historiques on doit aussi noter cette coincidence, que l'observateur n'a besoin ni de réflexion, ni d'explications pour comprendre le sens du sujet, qu'il soit connu ou non. L'imagination peut embellir le côté moral ou poétique de la conception, mais jamais au préjudice de la vérité ou de la clarté.

Quant à la composition, nous verrons toujours confirmée cette règle invariable et consacrée par le maître, de placer toujours le *motif* principal au centre de la toile, et de donner au tout une forme pyramidale, ainsi qu'on le peut remarquer dans la «Cène» et dans tous les autres tableaux.

Dans aucune de ces productions il n'y a ni exagération de mouvement, ni incohérence de pensée: on n'y voit pas un seul coup de pinceau qui ne vienne confirmer l'idée du sujet.

Partout la grandeur, la beauté, la simplicité, afin de nous révéler le nom de l'auteur.

L'occasion nous semble opportune de faire la description spéciale de chacune des productions, vers lesquelles nous avons taché d'appeler l'attention du lecteur, qui se trouvera d'autant plus compétent à juger de leur authenticité, qu'il aura pris le travail de vérifier nos assertions à propos des qualités de Raphael, par la lecture des bons ouvrages.



CHAPITRE XIII

La Vierge de Saint Antoine. La Madone d'il Santo

Il Santo, disent les habitants de Padoue, en parlant de notre Saint Antoine de Lisbonne!

«Appelez-le de Padoue, tant que vous le voudrez, mais sachez que Saint Antoine ne vous appartient pas», dit M. Alves Mendes, en phrase aussi gracieuse qu'enthousiaste pour nos droits de catholiques, tout en s'indignant des prétentions des habitants de Padoue, aux droits que nous avons de considérer Saint Antoine comme notre concitoyen.

Nous profiterons de cette occasion pour demander à l'auteur la permission de transcrire un passage de l'*Italia*, ouvrage dont le style nous rappelle toujours l'orateur brillant, à qui la bible, la peinture, la poésie et l'histoire fournissent si abondamment les fleurs qu'il répand à pleine main sur ceux qui ont le bonheur de l'entendre. «Le voyageur portugais, dit-il, oublie volontiers tout ce qu'il voit pour courir à la basilique où reposent les restes vénérés de son concitoyen bien aimé, le grand Saint Antoine de Lisbonne; saint illustre, dont le nom est une des plus grandes gloires de l'Eglise, une des plus grandes gloires de Portugal, humaniste remarquable, controversiste habile, professeur distingué, marteau des hérésies, brillant ornement de la famille séraphique, apôtre étonnant qui, par la science acquise dans les académies et le cloître, enflamma les villes et leurs habitants, *cives et urbes commovet* . . . , Thaumaturge incomparable, il répand avec une main prodigue les trésors de la grâce divine sur la France et l'Italie émues; orateur brillant, que Grégoire IX appelle *l'arsenal des Ecriptures* et *l'arche du Testament,* qui après avoir jeté aux quatre parties du monde, avec sa parole enflammée, tant de pensées sublimes, tant de généreuses affections; après avoir renoncé à tout, pour les plaisirs de l'esprit, pour l'honneur de son ordre et pour la gloire de Dieu, mourut enfin, le 13 juin 1231, humble et obscur, à l'âge de 36 ans, dans cette heureuse Padoue, où la Providence l'avait retenu, quand il songeait encore à réaliser de plus grands prodiges.»

«Il mourut!!!? non! c'est là que commença la vie.»

«C'est là que l'exiguité d'une cellule se changea en une immensité infinie; que les misères et les déboires du monde s'échangèrent contre la possession du bien suprême. Après la bataille, le triomphe; après les fatigues, la gloire; après la terre, le ciel; toujours et partout Dieu!»

Oui, Dieu! C'est lui qui, au dire de notre Diogo Bernardes:

«Permittindo que uma vida tão perfeita,
Não tivesse a patria por suspeita»[1]

a ouvert les yeux à notre intelligence pour pouvoir affirmer que Raphael nous a compensé par son talent de la privation du corps de notre saint, que les padouans possèdent. Raphael, qui ne voulait pas pour lui même une gloire etrangère, et qui n'en avait pas besoin, a rendu aux chanoines de Refojos un frère de leur ordre, car Saint Antoine entra à l'âge de 15 ans au couvent de Saint Vincent de Lisbonne, couvent qui appartenait aux chanoines réguliers de Saint Augustin, et où il vécut deux ans, un comme novice et l'autre comme profès, pour de là passer au couvent de Santa Cruz de Coimbra, appartenant aussi au même ordre. Et Raphael, pour être encore plus agréable aux chanoines réguliers de Refojos, a peint sur la même toile que Saint Antoine, la Vierge dont le monastère a pris le nom de Nossa Senhora de Refojos do Lima.

Et pour que tout vienne à coïncider, le saint *milagroso* (faiseur de miracles), ainsi que le dénomine le peuple, a voulu confirmer la croyance qu'il rend les choses perdues, en nous faisant reconnaître l'auteur d'une si sublime peinture.

En plaçant auprès de ce tableau les douze gravures dont nous avons déjà parlé, on peut mieux apprécier son mérite artistique, analyser minutieusement ses qualités, et voir en quoi il leur est supérieur ou inférieur.

Quand on analyse les peintures de Raphael on voit qu'il a conservé peu de temps les mêmes

[1] Permettant qu'une vie si parfaite, n'eut pas une patrie incertaine.

qualités, et qu'il ne les modifiait que graduellement et toujours en mieux. Ce fait que l'on remarque dans toutes ses peintures, depuis sa première manière jusqu'à l'époque où il atteint le sublime du style roman, est, pour ainsi dire, um moyen chronologique de déterminer, autant que faire se peut, les dates de deux peintures entre lesquelles nous voulons en placer une troisième dont nous désirons connaître la date. Si l'on a étudié les sciences naturelles, et si l'on connaît les moyens dont se servent les naturalistes pour classifier un corps, ou n'importe lequel des trois règnes de la nature, on ne trouvera pas étrange ce que nous venons de dire. Seulement les limites sont ici bien plus étroites, et sachant que Raphael a trois manières distinctes que l'on distingue par l'influence qu'eurent sur ce peintre, soit les maîtres, soit les localités où il étudia, et qui furent principalement Péruge, Florence et Rome, on reconnaîtra qu'en étudiant les qualités de ce peintre, il n'est pas difficile de déterminer à laquelle des trois manières appartient n'importe quelle peinture de lui, qu'on observe pour la première fois. Si l'on fait un examen plus minutieux des qualités de ce peintre, à l'époque de l'une de ces manières, et si l'on compare deux de ses toiles, de deux années suivies, on verra qu'il conserve les qualités supérieures qu'il possédait déjà, mais qu'il en a acquis d'autres tout en améliorant les premières. Ce fut l'observation de ce fait qui fit dire de Raphael à Charles Blanc, pag. 8 de l'*École italienne*, après avoir observé à Florence les cartons de Michel Ange et de Leonard de Vinci, «son esprit ne se laissa pénétrer qu'insensiblement par ces nouveautés, et l'on n'en vit d'abord que de faibles traces dans le premier ouvrage qu'il fit après l'exposition publique des cartons». Charles Blanc se référait au tableau de la déposition de la croix, qui se trouve dans la galerie du grand duc à Florence, et qui fut pour ainsi dire le prélude de la seconde manière du peintre.

Ainsi pour déterminer la place chronologique d'une peinture, nous ne serons pas en risque de nous tromper, si nous la plaçons après une autre qui lui est inférieure en qualités, et avant quelqu'autre dont quelques unes d'entre les qualités soient perfectionnées.

C'est ce qui nous est arrivé, pour le tableau de la Vierge, avant d'en avoir découvert la date, comme nous le raconterons quand nous ferons l'analyse de cette toile.

Nous devons avant tout faire remarquer que la toile est si bien conservée que l'on pourrait dire que les siècles l'ont respectée par égard pour l'idée qu'elle représente et pour la manière dont elle a été exécutée. Les bonnes conditions dans lesquelles elle est placée et l'absence complète d'humidité ont contribué à son bon état de conservation.

Il faudrait que notre plume fût guidée par une inspiration semblable à celle qui a dirigé le pinceau de Raphael, pour que nous puissions faire une description qui ne donnerait pas même encore, une pâle image de cette toile. Nous nous bornerons donc à la décrire et à comparer les gravures avec elle.

Saint Antoine est à genoux dans sa cellulle; il dirige sa vue vers son bréviaire qu'il a laissé ouvert sur le tabouret où il était assis, montrant ainsi que sa prière faisait allusion au sujet qu'il venait de lire. Notons en passant que Raphael, toutes les fois qu'il en a trouvé l'occasion favorable, a peint des livres auprès de tous ses personnages qui pouvaient en faire usage; il représente même quelques unes de ses vierges un livre à la main. Une branche de lys, symbole de pureté, est à terre aux pieds du saint, à côté, la croix, emblême de la pénitence.

Si la figure est humaine et a toute la fraîcheur de l'adolescence, ainsi que devait l'avoir Saint Antoine quand il était chanoine régulier de Saint Augustin à Santa Cruz de Coimbra, d'où il fut transféré à l'âge de 26 ans, au couvent de Saint François, où il échangea son nom de Fernando pour celui d'Antoine, et d'où il partit ensuite pour l'Italie où il mourut; si, disons nous, la physionomie du saint nous indique un âge entre 17 et 26 ans, elle nous indique aussi la raison qui a fait donner à Raphael le titre de «peintre d'histoire» et de «peintre philosophe»; ce qui est encore confirmé par la position des mains, qui rappellent celles de Saint François dans l'ordre duquel Saint Antoine pensait déjà à entrer (comme dit la chronique), quand il était encore, comme on le voit par son costume, chanoine de Saint Augustin. Et, en effet, la chronique confirme toutes ces circonstances de la vie et du projet du saint, que Raphael, suivant son habitude, a si bien rendus, comme en conviendront tous ceux qui ont étudié ses œuvres.

Les vêtements tombent avec une telle naturalité et moulent si bien les formes du corps du saint, que l'on est frappé de la perfection à laquelle Raphael a porté «le grand art d'agencer les draperies», art qu'il apprit, comme nous l'avons déjà dit, de Fra Bartolomeu di Saint Marco. «Le faire large, la grande façon de draper, la ravissante fraîcheur du coloris», qualités que l'on rencontre dans le tableau de Saint Antoine, confirment combien Raphael mit à profit ses relations d'amitié avec ce maître. Et pour le bien comprendre, il faut comparer les travaux de Raphael à Refojos avec la gravure de «La présentation au temple», d'après Fra Bartholomeu, Galerie du Belvédère à Florence, pag. 307 de l'*Histoire abrégée des beaux arts,* par Félix Clément. Dans le même livre, pag. 383, on peut reconnaître, en comparant la gravure «La danse des muses», par Jules Romain, avec les tableaux de Refojos, combien ce peintre, quoique élève des plus distingués de Raphael, est resté loin du maître et même de Fra Bartholomeu, pour les vêtements. Cela vient confir-

mer ce que dit M. Louis Viardot, liv. 1, pag. 92 de *Les merveilles de la peinture*: «Les arts ne se communiquent qu'en deçà des qualités personnelles, et Raphael n'a pu donner à ses élèves que la connaissance de sa méthode. Il a emporté le secrêt d'être lui même».

La physionomie de Saint Antoine, par sa «manière douce et sainte», nous rappelle, quoique de loin, le style du Pérugin; on y voit combien ont influé sur son esprit les leçons de ce maître dans la collocation des figures, donnant toujours au sujet principal la première place, qui appartient ici à l'enfant Jesus, dont la tête se trouve être le point de rencontre de deux diagonales que l'on tracerait de la tête de la Vierge à celle de Saint Antoine, et de celles des anges au livre.

Pendant que le saint est en oraison, la Vierge descend assise sur un trône de nues, dans une position telle que Raphael seul l'aurait pu trouver. Son regard est si plein de tendresse et si modeste, sa physionomie si riante que, selon Vasari, quand il parle des Vierges de Raphael, «elle a au front la pureté, au nez la grâce, à la bouche la vertu».

Pour décrire une si sublime image, nous trouverons notre plume si rebelle que mieux vaudrait la briser que l'assujétir à notre volonté. L'Enfant que la Vierge tient entre ses bras regarde le Saint avec un sentiment de joie bien visible, et comme, suivant la légende, il aimait tant à jouer avec lui, il sourit et semble vouloir lui mettre le pied à la bouche sans que le saint s'en aperçoive. Le pied! quelle perfection! Jamais aucune plante n'a produit fleur si rare!

On reconnaît à première vue, que l'enfant est «l'enfant gracieux et souriant des Madones de Raphael», ainsi que le dit Passavant, liv. 1, pag. 256.

L'enfant «a une certaine expression de minauderie» (Passavant, liv. 1, pag. 98) comme dans la Madone de la Casa Nicolini, de Florence.

Nous avons reçu, il y a peu de jours, la gravure de cette toile, connue aussi sous le nom de «l'Impannata», peinte par Raphael en 1508, et nous avons vérifié que le tableau de Refojos lui était supérieur, comme il devait l'être en effet, puisqu'il a été fait après. L'Enfant a dans celui-ci «une minauderie» plus délicate, si nous pouvons nous exprimer ainsi, il surpasse celui de «l'Impannata» par la vérité des formes qui y sont moins exagérées et tellement parfaites qu'il nous en coûte de croire Raphael l'auteur de la jambe de Saint Jean dans le tableau de la Madone de la Casa Nicolini. Dans celui-ci l'enfant est, comme dans la Vierge de Saint Antoine, placé au centre du tableau, et les figures sont admirables de beauté, mais «l'ensemble indique une exécution de prime-saut», et les vêtements montrent qu'il ne s'était pas encore assimilé les qualités de Fra Bartholomeu.

Deux anges, comme ne sont pas habitués à en voir ceux qui fréquentent nos églises, assistent à la scène que représente la toile de la Vierge de Saint Antoine, plongés dans l'atmosphère brillante qui entoure la Vierge, et sont comme elle au milieu des nuages. Ils ressemblent tellement à ceux de la «Cène», qu'on dirait que Raphael, croyant impossible les mieux faire, les a reproduits. Du reste la forme des nuages est la même dans les deux toiles, et les tons lumineux sont tellement semblables qu'ils prouvent bien qu'ils ont été tracés par le même pinceau.

Le regard d'un de ces anges est si semblable à celui de la «Vierge de la chaise», auquel ressemble aussi celui d'un des anges de la «Cène» et même celui du Seigneur, qu'on voit bien que Raphael se prépare à donner à la «Vierge de la chaise» ce même regard qui vous fanatise.

Quoique le sujet de la Vierge avec l'enfant ait été plusieurs fois répété, on trouve dans la Vierge de Saint Antoine plus d'originalité et plus d'inspiration que dans toutes les peintures que Raphael avait exécutées auparavant. Et comme ce sujet a un ton local et approprié à n'importe quelle église ou chapelle, le maître, pour restreindre cette généralité, nous y représente Saint Antoine sous les vêtements des chanoines réguliers de Saint Augustin. Les religieux auraient pu placer cette toile dans l'église paroissiale du monastère, à la chapelle de Saint Antoine, où peut-être elle avait été primitivement placée et où se trouvent d'autres peintures de l'école flamande, allusives aux miracles de ce saint, mais ils préférèrent ériger une chapelle spéciale et très élégante, au milieu du couvent, afin d'avoir en plus de sureté, et pouvoir examiner plus à loisir une si sublime peinture. La date de 1515, que porte cette peinture, indique que Raphael l'a envoyée de Rome après avoir conclu tous les autres travaux du monastère, ne voulant pas, malgré les grands travauux qu'il avait entrepris, à cette époque, au Vatican, laisser incomplet son poëme de Refojos, comme il l'aurait été, s'il y manquait la Vierge, l'Enfant et Saint Antoine.

Dans nos jeunes années, la candeur et la poésie de la Vierge «la Belle Jardinière», qui causa tant d'admiration par sa simplicité naturelle et par l'innocence rustique dont les habitudes des paysans fournirent les modèles à Raphael, exaltaient notre imagination; rien de plus divin, en effet, que le corps de l'enfant Jésus, rien de plus enfantil que l'adoration du petit Saint Jean; mais la «Vierge de Saint Antoine» surpasse cette toile, tant par le sentiment, comme par le côté artistique.

Dans la «Belle Jardinière» il y a une poésie bucolique, dans la «Vierge de Saint Antoine» il y a pour ainsi dire une poésie épique. Et quoique Passavant nous dise que dans la première de ces toiles «le sentiment maternel y est peint avec toute sa pureté idéale», nous assurons toutefois que dans la «Vierge de Saint Antoine» les idées de maternité et de virginité sont bien mieux définies, et elles peuvent être

bien moins appréciées par la parole que par la vue. On doit noter cependant que rien de sensuel, dans l'acception frivole de ce mot, ne s'offre à nos yeux.

Il y a en outre dans cette toile plus de modestie et plus de beauté dans le sein de la Vierge. Les pieds et les mains, tant de la mère comme de l'enfant, sont bien plus délicats; la robe et le manteau tombent avec tant de vérité sur le corps, qu'on reconnaît à première vue que le génie de Raphael s'était déjà bien éloigné par l'étude et la pratique, de l'époque où il peignit la «Belle Jardinière», qui porte la date de 1508.

Si la comparaison des vêtements prouve évidemment qu'en cette particularité la toile dont nous parlons est supérieure à celle de la «Belle Jardinière», et s'il existe encore une supériorité incontestable dans toutes les particularités que nous avons passées en revue, comment expliquer toutes ces diverses circonstances sans les attribuer à l'époque de la troisième manière de Raphael? Une personne compétente ne doit pas ignorer le nom d'un peintre qui a excédé Raphael en certaines qualités de la toile la «Belle Jardinière»; mais ce peintre, dont on doit citer le nom comme auteur de la «Vierge de Saint Antoine», doit-il encore avoir toutes les autres qualités que l'on remarque dans cette toile, et faut-il indiquer les défauts connus de ce peintre, pour les comparer.

La toile de la «Belle Jardinière» a 1^{m},22 de hauteur et 0^{m},80 de large; à peu près la même dimension de la toile de Saint Antoine, qui a 1^{m},67 de hauteur sur 0^{m},87 de largeur.

Si nous comparons ce tableau avec celui de la «Vierge au voile», fait de 1511 à 1512, époque où Raphael était dans toute la force et la maturité de son talent, nous reconnaîtrons que malgré cela la Vierge représente seulement l'idée de la maternité, et que, ni dans cette toile ni dans aucune autre, l'auguste mélange des beautés de la Vierge et de la mère n'a été aussi heureusement traduit que dans la «Vierge de Saint Antoine».

La délicatesse avec laquelle la Vierge soulève la lange qui enveloppe l'enfant, la manière si naturelle et si gracieuse avec laquelle les doigts la soutiennent, suffisent à un connaisseur pour y reconnaître la main du géant qui l'a exécutée. On voit que malgré la beauté et la poésie de la «Vierge au voile», la manière dont elle soulève le voile pour montrer à Saint Jean l'enfant endormi, lui est de beaucoup inférieure.

Il y a aussi plus de délicatesse et plus de vérité dans le corsage de la robe qui modèle les seins de la «Vierge de Saint Antoine»; quant aux manches et à la chemise, dont on aperçoit de petites et gracieuses bandes autour du cou et aux poignets, elles sont tellement semblables dans l'une et dans l'autre toile, qu'on dirait que Raphael a voulu retracer dans la «Vierge de Saint Antoine» tout ce qu'il y avait de poétique et de sublime dans la «Vierge au voile», tout en modifiant en mieux certains détails dans lesquels il s'était perfectionné par quelques années d'étude de plus. D'où nous pouvons conclure que cette toile a été peinte après celle de la «Vierge au voile».

Si nous comparons maintenant la toile de la «Vierge de Saint Antoine» avec celle de la «Vierge au Donataire», connue sous le nom de «Vierge du Foligno» peinte en 1511, nous y rencontrerons les mêmes idées de supériorité quant à la Vierge, qui dans celle-ci a l'air de faire peu de cas de l'homme qui a fait vœu de lui consacrer un autel, et aussi quant à l'enfant, auquel il manque le naturel de pose qu'il a dans la «Vierge de Saint Antoine».

On voit ici que le génie de Raphael est arrivé à son apogée pour la vérité avec laquelle il peint les moindres détails de la vie physique et morale. Si dans les deux toiles vous êtes frappé de la beauté des formes, vous trouvez dans la «Vierge de Saint Antoine» plus de vérité.

Il existe tant de ressemblance dans les yeux, le front, les cheveux, la lèvre inférieure un peu saillante de la «Vierge de Saint Antoine», et de la «Vierge au Candélabre», que malgré la supériorité du premier, quant au sujet, nous pouvons les considérer de la même époque; car quoique, suivant la tradition, cette toile ait été exécutée de 1515 à 1518, nous présumons qu'à la première date elle était déjà bien avancée.

Si nous établissons une comparaison avec la «Vierge au poisson», nous sommes frappés d'abord par l'élévation de sentiment des deux toiles. Pour nous, portugais, aucune autre idée pouvait nous être plus agréable que celle qui dirigea le pinceau de Raphael dans la «Vierge de Saint Antoine»; pour les napolitains rien ne pouvait à cette époque, et seulement à cette époque, être opposé à l'idée de la «Vierge au poisson». Il régnait en 1515 à Naples une maladie épidémique des yeux, et les religieux de Saint Dominique commandèrent en cette occasion à Raphael une toile qui devait être placée dans une chapelle spéciale, qui fut consacrée dans l'église des dominicains à l'invocation de la Vierge, afin d'obtenir la cure des malheureux qui étaient attaqués de la maladie.

Raphael, qui par ses études et par ses relations avec les hommes les plus érudits de son temps, avait acquis de vastes connaissances historiques, trouva bientôt un thème heureux pour sa toile.

L'ange Raphael présente à la Vierge et à l'Enfant, le jeune Tobie avec le poisson qui doit rendre la vue à son père aveugle. Saint Jerôme apparaît aussi dans le tableau, avec la Bible, sur laquelle l'enfant pose le doigt au livre de Tobie, dont l'authenticité a été très disputée, mais que l'autorité et l'interprétation de Saint Jérôme firent adopter comme authentiques.

Les opinions d'Emeric David, qui ne voulait voir dans cette scène qu'un sens théologique et doctrinaire, et de Vasari, qui au contraire voit dans la présence de Tobie avec le poisson et celle de l'ange Raphael, une allusion frappante avec l'épidémie, quoiqu'il ne sache pas expliquer la présence de Saint Jérôme, loin de se contrarier nous semblent au contraire mieux expliquer la pensée de Raphael.

Les deux toiles sont admirables, et les gorges dans les deux Vierges si semblables dans leurs ondulations; les manches, les pieds, les cheveux et jusqu'à l'inclinaison des yeux sont si ressemblants, qu'on dirait que Raphael a levé son pinceau de la toile de la «Vierge au Poisson» pour l'appliquer sur celle de la «Vierge de Saint Antoine». Elles diffèrent, en ce que la première regarde du côté droit, et la seconde du côté gauche.

Et comme son génie croissait toujours, il atteignit dans cette peinture et dans la manière dont il exécuta les mains de la Vierge, de l'Enfant et du Saint, les limites d'une perfection telle que nous doutons qu'on la puisse excéder. La même perfection se remarque dans les vêtements, qui s'adaptent au corps de la Vierge et du Saint d'une manière irrépréhensible; et encore en ce détail, cette toile l'importe sur celle de la «Vierge au Poisson». Notons encore que deux doigts de la main de Saint Antoine sont unis entre eux et separés des autres, et que dans presque toutes les peintures de Raphael on observe le même fait.

La main ne nous tremble pas quand nous traçons la comparaison de la «Vierge de Saint Antoine» avec la «Vierge à la Chaise», toile qui, au dire des italiens «fa fanatismo». Dans les deux, Raphael a tracé autour de la tête de l'Enfant trois faisceaux de rayons lumineux. Il est vrai que dans la «Vierge à la Chaise» le peintre a donné à la Vierge un regard qui, comme celui du Seigneur dans la «Cène», nous suit partout et nous émeut; mais il ne pouvait donner ce regard à la «Vierge de Saint Antoine», qui devait nécessairement regarder le Saint dans la cellule duquel elle descendait dans une nuée.

Mais s'il ne pouvait donner à la «Vierge de Saint Antoine» le regard de la «Vierge à la Chaise», qui, suivant M. Louis Viardot, pag. 156, liv. 1: «est la seule de ses simples madones qui ne baisse point les yeux, qui les jette autour d'elle et les fixe sur d'autres yeux», il les a en revanche donné à un des anges qui sont au haut du tableau.

Quant aux vêtements, nous avons dit que Raphael avait atteint la perfection; celui de la «Vierge à la Chaise» ne pouvait donc mieux s'adapter au corps que dans celui de la «Vierge de Saint Antoine», mais on reconnaîtra toutefois que dans aucune de ses toiles Raphael n'a été aussi heureux que dans ce dernier. En effet il laisse deviner les formes divines, en nous laissant à découvert avec la plus grande modestie un gorge et un sein des plus beaux.

Dans la «Vierge à la Chaise», la main gauche est suivant la remarque d'un critique, trop inclinée après avoir entouré le corps de l'Enfant. Dans la «Vierge de Saint Antoine» nous n'avons jusqu'aujourd'hui rencontré aucun défaut,

«Un philosophe d'amour», suivant l'expression d'Arsène Houssaye, a écrit: «La femme que l'on aime aura toujours raison». La femme qui captiva l'attention de Raphael, qui l'a toujours inspiré, celle qu'il aima toujours et à laquelle il faisait allusion quand il disait: «Ma io restai pur vinto al mio grand focho», la Fornarina enfin, que Raphael vit pour la première fois quand elle trempait ses jolis pieds dans une petite fontaine, a toujours été considérée comme le modèle de toutes ses Vierges.

Marguerite formée par Dieu, ou Fornarina que l'imagination des poëtes a inventée, comme le prétendent quelques auteurs, ce fut toujours la femme que tout le monde croit qu'il a représentée dans ses Vierges sublimes.

Si en nous approchant d'elles nous rencontrons quelques différences, sitôt que nous nous éloignons, un sentiment intime de ressemblance nous revient à l'esprit, et il nous est difficile de nous rappeler les traits de chacune d'elles; car toutes ont un type de famille, et nous laissent une impression que Raphael confirme dans la lettre qu'il écrivit au cardinal Baldassare Castiglione: «Io mi servo di certa idea che me viene nella mente. Se questa ha in se alcuna eccelenza d'arte, io non so; ben m'affatico d'averla». On doit noter encore que dans les Vierges de Raphael, comme dans celle de Saint Antoine, il y a une certaine majesté qui produit une impression inattendue chez celui qui considère la Vierge comme une créature céleste, mais pleine de jeunesse.

Il y a chez elle, comme dans toutes les Vierges de la troisième manière de Raphael, quelque chose de plus que l'influence de la Fornarina, il y a quelque chose qui fait croire que Raphael quand il peignait ses Vierges élevait sa pensée vers le ciel, où il voyait, radieuse de beauté, sa mère, qui portait le nom de Magia, que son imagination de fils lui faisait voir comme une créature céleste; enfin que l'amour qu'il sentait pour la Fornarina le portait à toujours reproduire le même type, mais comme à travers une nue argentée qui rappelait sa mère, et qui cachait à moitié la beauté provocante de la Fornarina.

Nous ferons observer aussi que le visage de la Vierge n'a pas, comme toutes les Vierges de Raphael, «l'empreinte de mysticisme religieux qui caractérise celles de ses prédécesseurs, et de plusieurs de ses contemporains», ainsi que le dit Passavant.

Charles Blanc dit, au sujet de la «Vierge au Chardonneret»: «La Vierge à travers un voile de mélancolie humaine, a une expression divine, et il n'est pas jusqu'aux lointains attristés d'un paysage

planté d'arbres sans feuilles, qui ne répondent à une idée touchante».

On doit encore admirer la berthe «à petits plis anguleux minutieusement brisés et très étudiés dans la manière du Mantegna» (Passavant, liv. II, pag. 437), parce qu'elle est admirablement peinte sur la robe à demi décolletée de la «Vierge de Saint Antoine»; et si l'idée de placer une berthe sur la robe fut reproduite dans la «Vierge de Saint Sixte», l'idée de la détacher de la robe, dans celle-ci, a donné lieu à ce que la beauté du col de la «Vierge de Saint Antoine» rehaussât la beauté du col de la «Vierge de Saint Sixte».

Les petits plis de la robe et de la lange nous dénoncent encore le style de Mantegna. Au milieu du tableau la jolie figure de l'Enfant est rehaussée par la blancheur de la lange, et la vue repose sur le ton bleu tendre mais vigoureux du manteau de la Vierge, qui retombe sur une robe d'un rouge vif qui fait contraste avec le jaune nuancé depuis le ton le plus vif de l'or, jusqu'à la transparence et la diaphanéité des nuages, auxquels succède une couleur sombre qui passe depuis les tons les plus suaves jusqu'au noir sombre de l'aumusse de Saint Antoine. Les demi-teintes donnent à cette peinture un ton général d'harmonie, de douceur et de dignité, et pour ainsi dire de tranquillité, qui l'harmonise avec le silence que la Vierge semble vouloir imposer à l'Enfant en le touchant avec le doigt, pour l'empêcher de distraire le Saint de la prière qui parait l'absorber.

«Ceux qui regrettent avec une sincérité un peu niaise que Raphael n'ait pas été coloriste (comme le dit M. Louis Viardot, liv. I, pag. 202, *Les merveilles de la peinture*), devraient aisément se consoler devant le tableau de la «Vierge au Poisson» comme devant la «Transfiguration» ou la «Madone de Saint Sixte» ou même devant la «Sainte Famille» de Paris.»

Cependant, que M. Viardot nous permette de lui objecter que son observation n'est fondée que pour les toiles exécutées depuis 1514, comme celles que nous venons de citer et comme la toile de «Saint Antoine»; mais quand nous parlerons du coloris du tableau de la «Cène» nous verrons que l'on ne peut qualifier d'*un peu niaise* la sincérité de ceux qui n'ont pas besoin, pour rehausser le talent de Raphael de faire l'éloge de son *coloris,* ainsi que cela est nécessaire pour les peintres dont le coloris est la qualité principale.

Et pour prouver combien est rigoureuse notre assertion, le même M. Viardot, pag. 207 du même ouvrage, la corrobore lui même et montre le parfait accord du coloris du tableau de la «Cène» avec les peintures antérieures de Raphael: «Dans le «Spasimo» rien d'inutile, rien d'étranger; chaque figure, chaque objet, chaque détail, concourt merveilleusement à la même action qui se développe ainsi dans cette unité absolue, si nécessaire aux grandes compositions. Mais par un autre point aussi la «Transfiguration» l'emporte à son tour. Dernier ouvrage de Raphael, dont le talent comme le génie alla toujours grandissant jusqu'à sa fin précoce, elle est d'une exécution supérieure, d'une couleur générale plus belle que le «Spasimo», peint quelques années auparavant, et que dépare en certaines parties principales, telles que les têtes, les mains, tous les nus, le *ton briqueté,* le *ton de bistre,* que Raphael n'était point encore parvenu à remplacer pleinement par un coloris plus agréable et plus vrai.»

Si, comme nous l'avons dit, le pinceau de Raphael semble avoir quitté la «Vierge au Poisson» pour la «Vierge de Saint Antoine», on dirait ici qu'il a terminé cette toile pour commencer la «Vierge à la Chaise», qui a été peinte dans l'hiver de 1515 à 1516.

Heureusement, que ni les craintes (du reste bien fondées des religieux), que l'on vint à connaître l'auteur de ces toiles, ni les siècles qui ont aussi secondé leur dessein, n'ont pu effacer complètement les vestiges de la date et du nom qu'ils avaient tenté de dérober à la vue. En rencontrant le nom et la date, nous avons eu la satisfaction de voir comprouvée la véracité de notre raisonnement.

Nous allons décrire la place de ces lettres et des chiffres, description rendue nécessaire par leur effacement.

La robe rouge de la Vierge, nuancée de teinte marron-clair, couvre une partie du pied, et laisse aussi les doigts à découvert. Sur le bord de la robe, vers le milieu du gros doigt, on voit un 1; entre ce doigt et le suivant on voit un 5; vers le milieu de ce doigt on voit un autre 1; dans l'intervalle du deuxième et troisième doigt on voit l'autre 5.

Depuis le milieu du troisième doigt jusqu'au milieu du quatrième on voit un *R*. Le *V* a sa première branche dans la direction du petit doigt, et la seconde en dehors.

Au fond du tableau, du côté gauche, $0^m,01$ au dessous de la jambe du saint, et $0^m,04$ à gauche de la première ligne inclinée des dalles, on aperçoit la courbe supérieure de l'*R*, dont la branche inférieure se rapproche jusqu'à $0^m,01$ de la même ligne. De l'autre côté de cette ligne est l'*a*, plus avant le *f*, ensuite l'autre *a*, en avant le *e*, et enfin le *l* dans la direction de l'extrémité du pied du saint.

La connaissance de la date et du nom vint ainsi confirmer ce que l'étude comparative des toiles nous avait déjà révélé. Si peu de connaissances qu'ait en peinture, quiconque observe cette toile, il la trouvera nécessairement sublime, surtout s'il a l'instruction suffisante pour apprécier ce qui appartient aux grands génies, en littérature; car leurs ouvrages laissent aussi loin derrière eux les ouvrages vulgaires, comme en peinture cette toile peut être éloignée des toiles médiocres.

Si nous sommes surpris, dans la «Vierge de Saint Sixte», par l'auréole d'anges qui entourent la tête de la Vierge, nous y trouverons aussi tant de tristesse, que c'est la dernière des Vierges de Raphael où il parait, comme quelqu'un l'a dit, qu'il l'a peinte en mouillant son pinceau dans les larmes des anges.

Le tableau de la «Vierge de Saint Antoine» non seulement nous cause une impression plus allègre et plus riante, mais l'auréole lumineuse qui s'échappe de la tête de la Vierge, si elle n'est la plus brillante de toutes celles que ce grand peintre a créées, ne peut du moins être comparée qu'à celle de «Saint Sixte», où elle peut être plus céleste et plus idéale puisqu'elle est composée d'anges, mais où elle est moins réelle et moins naturelle. En regardant la toile de la «Vierge de Saint Antoine», on admirera la perspicacité de H. Taine, quand, pag. 362, liv. II, *Philosophie de l'art,* il dit que «dans les figures de Raphael la douceur est souvent un peu moutone (La Vierge de Saint Sixte, la Belle Jardinière); et que la carrure du corps est parfois un peu massive (la Vénus, la Psyché, les Graces, les Jupiters, les Amours de la Farnésine)». Le fond de ce tableau a, comme plusieurs des tableaux de Raphael, un ton doré, ainsi que celui de la Cène: les couleurs rouges et bleus des vêtements et du manteau de la Vierge, sont celles que le peintre a l'habitude d'employer dans les vêtements de quelques unes de ses Vierges; et il est rare qu'il ne manifeste sa prédilection pour ces trois couleurs.

Dans la toile de la «Vierge de la Sainte Famille», faite en 1518 pour François 1[er] roi de France, toile dans laquelle Raphael a déployé toute l'opulence de sa palette, et toute la perfection qu'il avait atteint, il a peint les cheveux de l'Enfant avec la même égalité et le même bonheur que dans celle de la «Vierge de Saint Antoine», mais il a porté une telle perfection dans les détails de cette toile que dans aucune autre, pas même dans celle de la «Sainte Famille» il ne l'a surpassée.

Pour couronner sa gloire il ne lui manquait que sa dernière toile «La Transfiguration», qui placée en face de son tombeau fit agenouiller devant elle les romains extasiés et affligés en même temps de perdre sitôt celui qui les avait tant aimés.



CHAPITRE XIV

La Cène

Quand on franchit le seuil de la porte du réfectoire, on reste aussitôt convaincu qu'une toile ordinaire ne saurait trouver place au fond de cette salle. Cependant on ne sent pas la faim satisfaite, par le seul fait d'être dans le refectoire, ainsi que l'affirmait, la première fois qu'il y entra, Miguel Faustino, ce joyeux et spirituel compagnon qui nous rendait si agréable nos parties de chasse et de pêche, par l'humeur allègre qu'il communiquait à tous et à tout.

Miguel Faustino voulait ainsi exprimer le sentiment que la beauté des peintures, l'abondance de lumière et les justes proportions de l'ensemble lui inspiraient. Si l'on remarque toutefois combien ces sièges si éloignés des tables devaient être incommodes, combien froides devaient être ces majoliques pour les chanoines qui s'y appuyaient, on verra que ce que l'on appellait le Beau au XVI siècle, paraitrait étrange aujourd'hui, et que Henri Heine a bien raison dans sa *Philosophie de l'art,* quand il dit, à propos du Bon, «que la loge d'un concierge de bonne maison, munie de son calorifère, est plus confortable que le palais de Léon X et de Jules II».

Cependant les briques qui revêtent le sol, et dont sont formées les voûtes recouvertes de stuc, attirent l'humidité de l'atmosphère; l'épaisseur des murs adoucit la température en la rendant moins rigoureuse pendant l'hiver et plus douce pendant les grandes chaleurs.

La salle est si riante, si abondamment éclairée, les voûtes si bien proportionnées, les paysages representés sur les majoliques sont si suaves, tout enfin est si harmonique et si régulier, qu'il faut nécessairement reconnaître que les chanoines, afin de réunir le Bon et le Beau, comme l'on considérait ces deux abstractions idéales au XVI siècle, ont dû chercher pour peindre la toile de la «Cène» un artiste qui sût apprécier toutes ces qualités au plus haut degré, et harmoniser la peinture avec elles. Et ainsi que les chanoines réguliers de Saint Augustin savaient que leur fondateur avait dit que le Beau était la splendeur de l'ordre; que Platon l'avait appelé la splendeur de la verité; que Saint Thomas avait émis la doctrine que le Beau résulte de trois qualités necessaires: l'intégrité de l'objet, sans laquelle il ne peut y avoir de perfection; la proportion des parties, de laquelle résulte l'unité; et la splendeur qui résulte de la lumière, de la couleur, de l'apparence, quant aux objets visibles, et de l'irradiation de la raison, quant aux œuvres d'esprit qui sont hors du domaine des sens; ainsi, disons nous, que les chanoines connaissaient ces diverses opinions, ainsi l'artiste par eux chargé de traduire leur pensée, devait aussi les connaître pour obéir en tout à ces règles.

L'artiste qui «avait pénétré au fond de l'épopée chrétienne» (Passavant, pag. 229, liv. 1), de qui le même auteur disait encore, pag. 246: «sa productivité était inépuisable comme son imagination» et à la pag 275: «qu'il avait cultivé à cette époque toutes les branches de l'art avec l'enthousiasme du génie et la persévérance d'un grand caractère»; le peintre d'histoire qui y avait cherché avec soin les faits les plus minutieux pour nous les transmettre fidèlement dans ses tableaux; le peintre philosophe, titre auquel lui acquirent des droits ses profondes pensées et son esprit sublime; le peintre divin qui a exploré le vaste champ que la Bible lui offrait, dans l'immensité où sa pensée pouvait s'égarer, quand elle se dirigeait vers la Vierge que le christianisme a exalté par les sentiments les plus purs, embellie des fleurs les plus délicates; l'homme enfin dont le génie artistique était universel, était sans aucune doute le plus compétent pour réaliser les désirs des chanoines.

Un génie supérieur comme l'était Raphael se serait-il contenté de faire l'ébauche ou de donner le plan de la «Cène» à ses disciples pour qu'ils l'exécutassent sur la voûte des «Loggie» du Vatican, quand ce sujet est le plus important de tous ceux que nous offre le christianisme?

Il nous semble que lorsque nous arrêtons notre pensée sur un génie aussi universel en beaux arts, la découverte faite il y a quelques années (1849) par les peintres Carlo della Porta e Zotti, dans le réfectoire de l'ancien couvent de sœurs de Santo Onorio, d'une fresque représentant la Sainte Cène,

fresque que ces deux peintres attribuèrent immédiatement á Raphael et portant la date de 1515, n'est pas encore suffisante, parce qu'il existe encore une lacune, et qu'il manque une peinture à l'huile, de Raphael, sur la Cène du Seigneur.

Ne serait-il pas étonnant qu'un peintre qui a épuisé tous les sujets bibliques, qui les a considérés sous tous les points de vue, laissât incomplet un travail sur un sujet aussi important, et que des deux idées que peut nous rappeller la Cène, il ne reproduisit que celle qui est la plus généralement répétée, celle qui fait allusion aux paroles du Christ, quand il dit qu'un de ses disciples doit le trahir, et qu'il oubliât la plus sublime, celle qui fait allusion à l'institution de l'Eucharistie, quand le Seigneur bénit le pain?

Celui qui étudie avec soin les travaux de Raphael, et qui remarque avec attention les omissions qu'il y a dans ses œuvres, et les lacunes qu'ont constatées tous les biographes, et tous ceux qui ont fouillé les archives avec le plus grand soin, ou analysé presque toutes ses toiles, celui-là disons nous, notera que ces lacunes existent depuis la fin de 1512 jusqu'au commencement de 1514.

Il remarquera que la pensée de l'artiste sans la peinture de Refojos serait restée incomplète, et que justement cette toile a été exécutée pendant ce laps de temps.

Dès les premiers pas que l'on fait dans le réfectoire on voit se détacher dans la place principale, la figure du Seigneur suivant l'observateur de son regard, n'importe où que celui-ci se place. Les apôtres sont distribués deux à deux mais occupent trois plans devant le Seigneur, et trois autres encore derrière lui. Judas le vil, le traître, est auprès des autres apôtres, mais n'appartient à aucun de ces plans; le peintre est parvenu à l'isoler. On note encore «une certaine rondeur des plans saillants» (Passavant, liv. 1, pag. 316). Sans approcher du tableau, on voit aussi que l'ange occupe le point culminant d'une pyramide ayant pour base circulaire les apôtres, et que si l'on abaissait une perpendiculaire du sommet sur cette base, elle viendrait tomber sur la tête du Seigneur.

La figure de l'ange doit aussi attirer notre attention sous le rapport de la perspective aérienne. Ce qui prouve la grande supériorité de l'artiste en perspective.

Mais avant de continuer nos observations sur cette peinture il convient de savoir ce que dit Giovani Santi dans sa chronique rimée sur la perspective: «E invention del nostro secol nova». Personne mieux que son fils ne correspond mieux à l'enthousiasme que Giovanni manifeste dans l'ouvrage cité, pour cette nouvelle science de la perpective. Jamais, dans aucune de ses toiles, Raphael n'a porté si haut cette science comme dans la toile de la «Cène», jamais il n'a montré pour la perspective un goût aussi délicat, aussi «exquis», comme le dit Vasari. C'est l'étude de cette science qui fit, que «maitre des difficultés techniques de l'art, il put dès lors s'abandonner à toute l'objectivité de son esprit». (Passavant, liv. 1, pag. 301.)

Sans s'éloigner des règles de l'art il a «placé le motif principal au centre, et imposé à l'ensemble une forme pyramidale» (Passavant, liv. 1, pag. 307), et en harmonie avec la douceur de son caractère, «car la symétrie est pour les yeux la forme la plus calme et la plus bienfaisante» (Passavant, liv. 1, pag. 311), il a obéi à une inspiration spontanée, pour soumettre l'art au caprice de sa fantaisie. Ainsi, sans altérer les règles établies, et quoiqu'il ait assis le Seigneur, à une table ronde, il a réussi à le placer au milieu des apôtres, et profité de l'occasion où, bénissant le pain, il institue le Sacrement de l'Eucharistie, pour placer les apôtres, les uns à genoux, les autres debout, mais formant un cercle autour de lui.

L'enthousiasme de Giovanni Santi pour la perspective, le culte que le Pérugin rendait à cette science, dont Bramante, Baccio Pintelli et Fra Lucca Paccioli suivaient aussi les règles, tout concourt pour que Raphael portat cette qualité de ses maîtres à une hauteur qu'ils n'avaient jamais songé, qualité qu'il avait en haute estime comme le prouvent les paroles suivantes du mémorial qu'il dirigeait à Léon X?

«Et per satisfare anchor più compitamente al desiderio di quelli che amano di vedere et comprendere bene tutte le cose, che saranno dissegnate, havemo oltre li tre modi di architectura, proposti et sopra ditti, dissegnato anchora in prospectiva alcuni edificii li quali a noi è paruto che cosi ricerchino acciochè gli occhi possino vedere et giudicare la gratia di quella similitudine che se gli appresenta per la bella proportione et simetria delli edificii il che non apar nel dissegno di quelli, che son misurati architecticamente. Per che la grossezza de' corpi non si puo dimostrare in un piano, se quelle parti che si hanno da veder più lontane non diminuischano con proportione secondo che l'occhio naturalmente vede, il qual manda li raggi in forma di piramide et nell'objecto aplica la base et in se retiene lo angulo della summità secondo il qual vede; però quanto l'angolo è minore, tanto l'obbiecto veduto par minore, e cosi più alto et più basso, dextrõ et sinistro secondo l'angulo.—Et per mettere nella parete diricta un piano sopra il quale le cose più lontane si vegghino minori con la sua debita proportione, bisogna intersecare li raggi pyramidali delli occhi nostri con una linea equidistante da esso occhio per che così si vede naturalmente et dalli punti dove questa linea interseca li raggi, si coglie misura giusta del... (Ici l'écriture est altérée et illisible), con quella proportione et intervallo, che fa parere li objecti che si veggono, lontani più o meno, secondo la distancia



che'l pictore over prospectivo vol dimostrare. Così noi questa ragione et le altre necesarie alla prospectiva havemo observati nelli disegni che lo ricercavano rimettendo le misure architectiche alli altri tre primi con li quali sarrebbe impossibile o almeno difficilissimo ridurre tal cose nelle proprie forme, che misurar si potessero, benché in effecto la ragion delle misure pur vediamo. E benchè questo modo di dissegno in prospectiva sia proprio del pictore, è pero conveniente anchora al architecto. — Perchè come al pictore convien la notitia della architectura per saper far li ornamenti ben misurati et con la lor proportione. Così all'architecto si recerca saper la prospectiva per che con quella exercitatione meglio immagina tutto l'edificio fornito con li sui ornamenti.»

Ces paroles de Raphael nous prouvent combien était grande l'attention qu'il portait à la perspective que son père appellait une science nouvelle, et nous ne devons donc pas nous étonner s'il a résolu dans le tableau de la «Cène» une difficulté qui aurait arrêté tout autre peintre. Ces paroles nous donnent encore la raison de la petitesse des têtes en relation à la grandeur des corps, dimensions que Raphael a imité de Michel-Ange, et comme le dit H. Teine, liv. II, pag. 388 de la *Philosophie de l'art*: «L'artiste peut choisir des têtes petites et des corps allongés comme Michel Ange, des lignes simples et monumentales comme fra Bartholomeu»; c'est ce que l'on observe particulièrement dans les têtes et dans les lignes du tableau de la «Cène» avec la plus grande analogie.

Nous venons de voir que Raphael a profité pour la perpective, des leçons de son maître le Pérugin, qui fut le chef de l'école Ombrienne; mais qu'il a porté cette science plus haut que son maître. Et comme le dit L. Viardot, liv. I, pag. 108: «c'est devant le Pérugin que l'on voit clairement tout ce que l'élève doit au maître et que l'on reconnait une fois de plus cette vérité bien claire et bien démontrée dans les arts, que les plus grands génies ne sont que le résumé complet, supérieur, de leurs devanciers et de leurs contemporains».

Dans la suavité et la douceur que tout le tableau imprime au cœur de l'observateur on ressent encore l'influence du maître; toutefois les phisionomies des apôtres, qui indiquent l'école Ombrienne, nous rappellent le style spécial de Nicolo Alunno, condisciple de Raphael, par l'extase mystique dans laquelle paraissent plongés quelques uns des apôtres. Raphael, sans caricaturer les apôtres comme Léonard de Vinci l'a fait dans son tableau de la «Cène», qui passe aujourd'hui pour le premier du monde, leur a donné cette douceur et cette suavité distinctive du caractère du peintre qui a si justement mérité le nom de *peintre divin;* il en a fait des types aussi réels et aussi vrais qu'aurait pu les rever l'imagination.

Le lecteur va reconnaître avec nous tous les apôtres sans qu'il soit nécessaire que leur nom soit inscrit sur la toile.

Il suffit de la Bible et de l'histoire de ces hommes que Jesus Christ choisit entre ses disciples, pour reconnaître que le peintre auquel on a donné le nom de «peintre d'histoire», et de «peintre philosophe», n'a besoin, que de la connaissance de notre religion pour être compris par l'observateur. Et si après ce que nous allons dire, le lecteur peut en toute évidence reconnaître tous les apôtres, sachant de plus en plus qu'aucun des prêtres qui sont entrés ici ne les ont reconnus, quoique chacun de ces apôtres leur dise pour ainsi dire son nom, sera-t-on étonné que l'auteur d'une si sublime peinture fut ignoré.

Passons-les en revue.

Le premier, Simon «qui s'appelle Pierre» (Evangile de S. Math., chap. x, vs. 2) est placé à droite auprès du Seigneur. En le voyant, on reconnait le type de la foi.

A gauche du Seigneur et se «penchant vers lui» (Evangile de Saint Jean, chap. XIII, vs. 25), se trouve Saint Jean, le plus jeune des apôtres qui par la position des mains et sa figure nous révèle si bien le disciple «bien aimé» qu'on le considère avec raison comme le type de l'amour.

Dans l'apôtre qui est derrière Saint Pierre, il est facile de reconnaître Saint Jacques Majeur, et si son âge avancé ne suffisait pour cela, l'évangile de Saint Marc, v. 35, 36 et 37, chap. x, nous dirait assez que nous devons le chercher à la droite du Seigneur, ainsi que Saint Jean à gauche.

35. Alors Jacques et Jean fils de Zébédée, vinrent à lui et lui dirent: Maître, nous voudrions bien que vous fissiez pour nous ce que nous vous demanderons.

36. Et il leur répondit: que voulez-vous que je fasse pour vous?

37. Accordez-nous, lui dirent-ils, que dans votre gloire nous soyons assis, l'un à votre droite et l'autre à votre gauche.

Mais ces indications sont si vagues qu'elles ne suffisent pas pour faire reconnaître l'apôtre Saint Jacques, et encore moins pour nous assurer qu'un peintre historien et philosophe a peint ses traits. Mais l'apôtre qui est derrière Saint Pierre nous révèle, avec une vérité frappante, le type de la patience, et c'est incontestablement à lui que se rapportent ces versets de l'épître de Saint Jacques, chap. I:

1. Jacques serviteur de Dieu et de N. S. Jesus Christ, aux douze tribus qui sont dispersées, salut.

2. Mes frères, faites toute votre joie des diverses afflictions qui vous arrivent.

3. Sachant que l'épreuve de votre foi produit la patience.

4. Or la patience doit être parfaite dans ses œuvres, afin que vous soyez vous mêmes parfaits

et accomplis en toute manière, et qu'il ne vous manque rien.

5. Que si quelqu'un de vous manque de sagesse, qu'il la demande à Dieu, qui donne à tous libéralement sans reprocher ses dons, et la sagesse lui sera donnée.

6. Mais qu'il la demande avec foi, sans aucun doute; car celui qui doute est semblable au flot de la mer qui est agité et emporté çà et là par la violence du vent.

7. Il ne faut donc pas que celui-là s'imagine qu'il obtiendra quelque chose du Seigneur.

8. L'homme qui a l'esprit partagé, est inconstant en toutes ses voies.

9. Que celui d'entre nos frères qui est d'une condition basse, se glorifie de sa véritable élévation.

10. Et au contraire que celui qui est riche se confonde dans son véritable abaissement, parce qu'il passera comme la fleur de l'herbe.

11. Car, comme au lever d'un soleil brulant, l'herbe se sèche, la fleur tombe et perd toute sa beauté, ainsi le riche séchera et se flétrira dans ses voies.

12. Heureux celui qui souffre patiemment les tentations et les maux; parce que sa vertu aura été éprouvée, il recevra la couronne de vie que Dieu a promise à ceux qui l'aiment.

Il faudrait transcrire toute l'épitre pour mieux aprécier la vérité avec laquelle la figure de l'apôtre nous indique les sentiments que ces paroles nous révèlent. Nous transcrirons encore le verset suivant du même chapître:

27. La religion et la piété pure et sans tâche aux yeux de Dieu notre père, consiste à visiter les orphelins et les veuves dans leurs afflictions, et à se conserver pur de la corruption du siècle présent.

Et au chapître IV:

11. Mes frères ne parlez pas mal les uns des autres. Celui qui parle contre son frère et qui juge son frère, parle contre la loi et juge la loi. Que si vous jugez la loi, vous n'en êtes pas observateurs, mais vous vous en rendez les juges.

15. Ce n'est point là la sagesse qui vient d'en haut; mais c'est une sagesse terrestre, animale et diabolique.

Et au capître V:

7. Mais vous mes frères, persévérez dans la patience jusqu'à l'avènement du Seigneur. Vous voyez que le laboureur, dans l'espérance de recueillir le fruit précieux de la terre, attend patiemment que Dieu envoie les pluies de la première et de l'arrière saison.

8. Soyez aussi patiens, et affermissez vos cœurs car l'avènement du Seigneur est proche.

9. N'ayez point d'aigreur les uns contre les autres, afin que vous ne soyez point condamnés. Voilà le juge qui est à la porte.

10. Prenez, mes frères, pour exemple de patience dans les afflictions, les prophètes qui ont parlé au nom du Seigneur.

11. Vous voyez que nous les appelons bienheureux de ce qu'ils ont tant souffert. Vous avez appris quelle a été la patience de Job, et vous avez vu la fin du Seigneur, car le Seigneur est plein de compassion et de miséricorde.

12. Mais avant toutes choses, mes frères, ne jurez ni par le ciel ni par la terre, ni par quelque autre chose que ce soit; mais contentez-vous de dire: Cela est, ou cela n'est pas, afin que vous ne soyez pas condamnés.

13. Quelqu'un parmi vous est-il dans la tristesse? qu'il prie. Est-il dans la joie? qu'il chante de saints cantiques.

Et toujours ainsi, de manière qu'en regardant la figure de l'apôtre, nous voyons clairement qu'il devait penser, sentir et parler ainsi.

Quiconque sait que l'autre Jacques, le Mineur, fils d'Alfée, est le type de l'espérance, le reconnaîtra immédiatement dans le second apôtre qui se voit à droite de l'observateur, et combien Raphael a profité de la compagnie de Nicollo Alumno, dont cet apôtre nous rapelle si bien l'école et le style; car sa physionomie est un modèle de la ferveur et de l'extase, dans lesquelles nous paraissent élever vers Dieu leurs pensées tous les sujets peints par les disciples de l'école Ombrienne. Les chanoines devaient en outre être enchantés que Saint Jacques le Mineur fut celui des apôtres qui exprimât le plus de devotion, parce qu'il fut le fondateur des chanoines réguliers de Jérusalem, comme on le voit dans la chronique.

Si l'on demande à l'observateur quel est celui des apôtres du tableau de la Cène qui ressemble le plus à Jesus Christ, il verra que c'est celui-ci, et que par conséquent ce doit être l'apôtre Saint Jacques le Mineur, puisque le glorieux évêque et martyr, Saint Ignace, dans la séconde épître qu'il écrivit à l'apôtre Saint Jéan, dit: «Jacobum referunt simillimum facie, et vita, et modo conservationis, ac si ejusdem uteri frater esset gemellus, quem dicunt, si videro secundum omnia corporis ejus lineamenta, video Christum Jesum»

Cet apôtre était hébreu, et fils de Thadée et de Marie (l'une des trois) sœur de la Vierge mère de Dieu.

Ce fut à cause de cette ressemblance que Judas recommanda aux soldats et aux ministres de la justice de ne prendre que celui à qui il donnerait le baiser de paix; car il craignait que, par erreur, on ne prit l'apôtre Saint Jacques au lieu du Seigneur.

Et pour rendre cette ressemblance plus frappante, le peintre a séparé les cheveux de l'apôtre au milieu de la tête, comme ceux du Seigneur. Le peintre a en outre reproduit les traits de cet apôtre dans la figure du Seigneur au tableau qui se trouve à l'Escurial, «Le Spazimo»; et non seulement le

coloris de cette toile est absolument le même que le coloris de la «Cène» de Refojos, mais encore les traits du soldat qui dans le «Spazimo» dirige sa lance vers le côté du Seigneur, sont en tout point les mêmes que ceux de Judas dans la «Cène».

Saint Thomé, qui arrivait toujours tard, le plus arriéré d'entre eux, qui ne croyait pas sans voir, est au fond du tableau, bien certainement sur la pointe des pieds parce qu'il veut tout voir pour croire. Mais quelle bonté sur la physionomie de ce saint apôtre! — Saint Philippe appuyé sur la table, écoute ce que dit le Seigneur, et nous indique qué si Raphael a voulu imiter le grand Léonard de Vinci, il l'a surpassé dans cette sublime figure; on voit qu'il avait la Bible devant les yeux ouverte aux Actes des apôtres, cap. VIII, verset:

6. Et les peuples étaient attentifs aux choses que Philippe leur disait, et l'écoutaient tous avec une même ardeur, voyant les miracles qu'il faisait. Mais le peuple ne prêtait pas seulement l'oreille aux paroles de Philippe, il écoutait aussi Simon qui trompait les samaritains en leur disant qu'il était un grand homme.

10. De sorte qu'ils le suivaient tous depuis le plus grand jusqu'au plus petit, et disaient: «celui-ci est la grande vertu de Dieu».

11. Et ce qui les portait à le suivre, c'est qu'il y avait déjà long temps qu'il leur avait renversé l'esprit par ses enchantements.

12. Mais ayant cru ce que Philippe leur annonçait du royaume de Dieu, ils étaient baptisés, hommes et femmes, au nom de Jésus Christ.

14. Les apôtres qui étaient à Jerusalém, ayant appris que ceux de Samarie avaient reçu la parole de Dieu, ils leur envoyèrent Pierre et Jean.

25. Pierre et Jean, ayant rendu temoignage au Seigneur et annoncé sa parole, s'en retournèrent à Jérusalem après avoir prêché l'évangile en plusieurs cantons des Samaritains.

26. Or l'ange du Seigneur parla à Philippe, et lui dit: «Levez-vous et allez vers le midi, au chemin de Jérusalem à Gaze, qui est déserte.

Enfin, dans ce chapître tous entendent, tous écoutent, tous prêtent oreille, jusqu'à Philippe qui écoute ce qu'un autre lit.

29. Et s'en retournant il était assis dans son chariot, et lisait le prophète Isaie.

30. Aussitôt Philippe accourut et ayant oui que l'eunuque lisait le prophète Isaie, il lui dit: croyez vous entendre ce que vous lisez?

Saint Barthélémi, qui a porté l'étendard de la foi dans l'Arménie et dans l'Occident, qui a prêché longtemps avec Saint Philippe (au dire de Simon Metafrates dans la version de l'histoire et de la vie de ce glorieux apôtre par Joseph Grec), s'exprime ainsi: oh! bienheureux ces pieds devenus beaux par les pas évangéliques, et qui marchaient dans la voie du salut et y dirigeaient plusieurs âmes.

Des pieds si parfaits ne pouvaient manquer d'attirer l'attention de Raphael, pour les lui faire exécuter tournés vers l'observateur immédiatement au premier plan du tableau.

Saint Mathieu au chap. IV de son évangile nous dit:

18. Or Jesus marchait le long de la mer de Galilée, vit deux frères, Simon appellé Pierre, et André son frère, qui jetaient leurs filets dans la mer, car ils étaient pêcheurs.

19. Et il leur dit: suivez-moi, et je vous ferais pêcheurs d'hommes.

20. Et abandonnant leurs filets ils le suivirent immédiatement.

Si Saint Pierre est à côté du Seigneur, Saint André, qui par ses traits indique très bien être son frère, a la tête si près de celle du Seigneur que l'on reconnait très bien que c'est lui par l'auréole derrière laquelle on voit l'apôtre de qui Saint Antonin disait dans la première partie de l'histoire de la vie de ce saint: «Après cette prière il vint du ciel une grande lumière et une clarté brillante qui, pendant une demie heure, l'inonda de manière que personne ne le pouvait voir, et lorsque cette lumiere se retira sa gloire disparut avec elle.

A côté de Saint Thomé et derrière Saint Jean, on aperçoit Saint Mathieu (le publicain) dont les traits nous dénoncent l'homme d'affaires qui était assis à la table du Telone.

9. Jesus passant de ce lieu vit un homme assis au bureau des impôts, nommé Mathieu, auquel il dit: Suivez-moi; et lui aussitôt se leva et le suivit.

On reconnait encore dans le regard observateur avec lequel Saint Mathieu observe ce qui se passe, le philosophe qui a écrit l'Evangile de Jesus Christ.

Entre Saint Philippe et Saint Barthélémi il y a un autre apôtre à genoux, qui par le zèle et l'attention qu'il porte à ce que dit le Seigneur nous indique clairement être Saint Simon, que Saint Luc, dans son Evangile, chap. VI, verset 15, appelle le «Zélé».

L'épître de Saint Jude Thadée est si petite et si véhémente, quand il exhorte à combattre pour la foi qui a été une fois donnée aux saints; ses conseils, pour nous éloigner de la tentation des anges qui ne surent pas garder la principauté du Seigneur, sont si édifiants qu'on reconnait immédiatement que c'est le premier apôtre à droite de l'observateur.

11. Malheur sur eux, parce qu'ils suivent la voie de Caïn; qu'étant trompés comme Balaam, et emportés par le désir du gain, ils s'abandonnent au dérèglement, et qu'imitant la rebellion de Corée ils périront comme lui.

12. Ces personnes sont la honte et le deshonneur des festins de charité, lorsqu'ils y mangent avec vous sans aucune retenue; ils n'ont soin que de se nourrir eux mèmes; ce sont des nuées sans eau que le vent emporte çà et là; ce sont des arbres stériles doublement morts et déracinés.

13. Ce sont des vagues furieuses de la mer, d'ou sortent comme une écume sale, leurs ordures et leurs infamies; ce sont des étoiles errantes, auxquelles une tempête noire et ténébreuse est réservée pour l'éternité.

20. Mais vous, mes bien aimés, vous élevant vous même, comme un édifice spirituel, sur le fondement de votre très sainte loi et priant par le Saint Esprit.

21. Conservez vous en l'amour de Dieu, attendant la miséricorde de Notre Seigneur Jesus Christ pour obtenir la vie éternelle.

22. Reprenez tous ceux qui paraissent endurcis et condamnés.

23. Sauvez les uns en les retirant comme du feu; ayez compassion des autres en craignant pour vous mêmes; et haïssez comme un vêtement souillé tout ce qui tient de la corruption de la chair.

L'attitude de cet apôtre, qui s'offre le premier à la vue, ne peut être plus expressive; la position de ses mains indiquent clairement les idées qui le préoccupent; avec la main droite il témoigne sa foi avec la gauche il éloigne les tentations.

Enfin entre l'amour et l'espérance la trahison; entre Saint Jéan et Saint Jacques le Mineur, fils d'Alphée est Judas, le réprouvé, le maudit, auquel Raphael imprime le cachet de l'ignominie et de la perfidie sans toutefois l'enlaidir.—Jésus Christ occupe la première place, et vers lui converge toute l'attention de la terre et aussi celle du ciel, comme on peut le remarquer. Rien en effet ne pouvait mieux exprimer ce sentiment que la figure de l'ange qui est au haut du tableau et celle des deux petites têtes qui sortent du milieu des nuages.

Jesus Christ semble nous dire ce que dit Saint Mathieu, chap. XXVI:

26. Or, pendant qu'ils soupaient, Jésus prit du pain, et l'ayant béni il le rompit, et il le donna à ses disciples.

28. Car ceci est mon sang, le sang de la nouvelle alliance, qui sera répandu pour plusieurs, pour la rémission des péchés.

29. Or je vous dit que je ne boirai plus désormais de ce fruit de la vigne, jusqu'à ce jour auquel je le boirai de nouveau avec vous dans le royaume de mon père.

30. Et ayant chanté le cantique d'action de graces, ils allèrent à la montagne des Oliviers.

La grandiose entente de toute la composition; le contraste bien tranché des ombres et des lumières, que l'on observe dans cette toile, comme dans autres œuvres de Raphael, ainsi qu'on le voit dans l'ombre du vase (ce qui confirme que Raphael a été surpassé par Corrège dans l'exécution des ombres, comme il l'a été aussi par Titien dans le coloris); le sentiment de la nature, ainsi que l'indiquent avec leurs vêtements les apôtres, auxquels Raphael a donné la même tunique que dans la «Pêche miraculeuse» et dans beaucoup d'autres toiles; l'ampleur de ces mêmes vêtements et les grands coups de pinceau qui dénotent une large exécution; tout nous prouve, tant par les défauts que par les qualités, que Raphael a exécuté cette peinture et qu'il s'est approprié les qualités les plus supérieures de Masaccio, pour les rehausser dans cette toile.

Si l'ampleur des vêtements nous révèle Masaccio, leur agencement nous fait voir que Raphael ne pouvait mieux mettre à profit cette spécialité dans laquelle se distingua son ami Fra Bartholomeu di San Marco.

«Une vie plus chaleureuse, et les attitudes plus mouvementées» que l'on observe chez les apôtres, indiquent le style du Pérugin, comme on peut l'observer aussi dans le tableau du «Couronnement de la Vierge», de Raphael.

Léonard de Vinci, qui avec son génie a donné au Seigneur, dans le tableau de la «Cène», une figure si divine que jamais aucun peintre n'a pu l'égaler, a rencontré en Raphael quelqu'un qui l'a surpassé dans l'exécution des physionomies des apôtres, en leur donnant un aspect moins théatral, et les representant sous la figure de véritables pêcheurs. Pour justifier notre assertion, il suffit de rappeler que Charles Blanc, pag. 26 de l'*Histoire de Michel Ange,* dit que Léonard de Vinci «transforma en apôtres des personnages grossiers qu'il avait vu passer dans les rues de Milan ou dans les marchés du faubourg».

La tunique du Seigneur, de couleur gris perle, et laissant entrevoir la couleur des chairs, nous révèle encore que Raphael s'est approprié cette idée de Léonard de Vinci.

«Le livre des Croquis de Raphael (à l'Académie de Venise), offre aussi des imitations de Léonard de Vinci, entre autres deux têtes d'hommes de profil, dans le genre caricatural du maître florentin. De plus, le même livre d'esquisses contient des feuilles d'études d'enfant, d'après nature, et plusieurs têtes, le tout soigneusement dessiné à la plume, et modelé ensuite avec du blanc et du noir sur du papier préparé, d'un gris perle. Or ce procédé d'exécution fut introduit par Léonard, comme se prêtant surtout à l'étude des formes, et il en usa lui même presque toujours, ainsi que le prouvent plusieurs études dans la collection de Florence.»

Félix Clément, dans son *Histoire des beaux arts,* ouvrage dans lequel il révèle ses vastes connaissances sur cet important sujet, nous dit, pag. 494, en présentant à la vue la gravure de la «Cène» de Philippe de Champaigne, que: «cette toile est, après celle de Léonard de Vinci, la plus belle qu'il connaisse; les apôtres sont les portraits des principaux personnages qui fréquentaient Port-Royal: Saint Cyran, le Maistre, Arnould, Blaise Pascal».

Malgré l'autorité compétente de Felix Clément, autorité que ses ouvrages affirment, quelle distance

n'y a-t-il-pas entre la «Cène» de Léonard et celle de Philippe de Champaigne! Mais faisons justice à Felix Clément, il ne connaissait pas le tableau de Refojos, et il donne pour ce motif la seconde place à la «Cène» de Philippe de Champaigne.

On nous trouvera peut-être bien osé de vouloir comparer la toile de Refojos à celle que Leonard de Vinci a faite pour le réfectoire du couvent de Sainte Marie delle Grazie de Milan. En observant ces deux tableaux on verra combien sont judicieuses les réflexions de Felix Clément, quand (à la pag. 365 de l'*Histoire abrégée des beaux arts*), il dit: «Et quant à la science des proportions, s'il est vrai que Léonard ne l'ait pas possédée au point de s'en servir pour se mesurer avec Michel-Ange et Raphael dans de vastes compositions, il en a su garder le sentiment des proportions dans l'ordre moral.»

Si toutefois nous admettons la supériorité de la «Cène» de Refojos dans le choix du sujet, la composition et dans la science des proportions, on nous trouvera bien hardi d'oser faire la comparaison respective des personnages des deux tableaux.

Le nom du peintre qui a exécuté la «Cène» de Refojos nous oblige à cette comparaison, car quoique la «Cène» de Vinci, depuis le jour de son exécution jusqu'aujourd'hui, ait été un sujet d'admiration, tandis que celle de Refojos a été enseveli dans l'oubli pendant quelques siècles, soit par le fait des chanoines, soit par l'ignorance, toutefois il ne faudrait pas que le nom de Raphael souffrit de cette comparaison. Tous deux ont, en effet, atteint l'apogée de l'art.

Ce n'est pas à Léonard de Vinci, «peintre, dessinateur et même caricaturiste, sculpteur, architecte, ingénieur, mechanicien, savant dans les mathématiques, la physique, l'astronomie, l'anatomie et l'histoire naturelle; savant aussi dans la musique; faisant des vers avec la facilité d'un improvisateur; écrivant avec authorité sur toutes les matières dont il s'occupait; habile aussi à tous les exercices de force et d'adresse, enfin homme vraiment universel», comme dit Louis Viardot, tom. 1, pag. 109, *Les Merveilles de la peinture,* et «tout puissant à toute chose», comme dit Michelet; non ce n'est pas sous ce point de vue que nous lui comparons Raphael, mais uniquement dans les deux peintures dont il s'agit.

Louis Viardot dit encore plus loin: «qu'il terminait tous ses ouvrages avec le soin, la patience et l'amour d'un artiste modeste, même timide, d'un artiste qui n'est jamais pleinement satisfait de soi, qui rêve, comprend et cherche avec passion la suprême beauté», qui veut enfin, comme le dit Vasari, «mettre l'excellence sur l'excellence et la perfection sur la perfection».

Il ne faut donc pas trouver étrange qu'il y ait dans la «Cène» de Vinci des figures supérieures à certaines figures de la «Cène» de Raphael, et vice-versa.

Mais ce qui etait inévitable c'est que Raphael qui, comme nous l'avons dit, s'était aproprié quelques unes des qualités de Vinci, devait necessairement avoir modifié en mieux les figures de la «Cène» de Vinci, puisque celui-ci acheva son tableau en 1497 et la toile de Raphael date de 1512-1513.

Alors même que nous aurions pu observer de visu la toile de Vinci, elle est dans un tel état de détérioration, que sans le secours des gravures, nous n'aurions pu établir nôtre comparaison entre les deux peintures.

Nous avons devant les yeux la gravure que publie Charles Blanc dans son histoire des peintres, de la «Cène» de Vinci, et en la comparant avec la photographie de la «Cène» de Refojos, nous remarquons que, quoique dans celle-ci, le Seigneur soit representé au moment où il institue le sacrement de l'Eucharistie, et que dans l'autre il soit fait allusion à la trahison de Judas, cependant il y a dans les deux toiles, une expression si semblable dans les traits du Seigneur, les cheveux sont si ressemblants, même dans le petit espace laissé sur le haut du front que l'on reconnait que Raphael avait présente à l'imagination la toile de Vinci quand il peignit celle de Refojos.

La figure de Saint Barthélémi, le premier apôtre qui se trouve à l'extrémité de la table, dans la «Cène» de Vinci, du côté gauche de l'observateur, n'a dans son expression rien qui nous indique quelque supériorité sur celle du même personnage qui se trouve au premier plan dans la «Cène» de Refojos.

Saint Jacques (le Mineur) qui est le second dans la toile de Vinci, représente dans celle de Refojos le vrai type de l'espérance.

L'auréole lumineuse qui s'échappe de son front couvre d'une ombre légère la tête de Saint André, et présente en outre plus d'air de parenté avec Saint Pierre son frère, et cette ressemblance le caractérise mieux que celui de Vinci, dans la peinture duquel le groupe des trois apôtres dont nous venons de parler, ne peut guère être reconnu que par le nom écrit à côté d'eux.

Dans la toile de Vinci, il nous montre en Saint Pierre l'homme qui doit couper l'oreille a Malchus, et laisse ainsi transpirer les sentiments guerriers du peintre; dans la toile de Raphael, au contraire, cet apôtre nous révèle le type de la foi, plus en harmonie avec le doux et suave caractère de Raphael.

Quoique l'histoire sacrée donne encore raison à Vinci, nous préferons l'expression de sentiment religieux donnée par Raphael à l'apôtre, à le voir le couteau à la main.

Le prieur de Sainte Marie delle Grazie, impatienté par les retards de Vinci, qui cherchait parmi la canaille, depuis plus d'un an, un type pour son Judas, porte plainte au duque Ludovic. Leonard répondit au duc que si ses recherches étaient infru-

ctueuses, il reproduirait sur la toile les traits du prieur, qui d'ailleurs convenait parfaitement à son sujet, mais qu'il n'avait pas voulu l'accabler de rididule. Enfin Léonard rencontra dans un cynique criminel le type de son Judas.

Raphael, au contraire de Vinci, et avec la facilité de son génie, imprime les traits caractérisques de la traîtrise et de la perversité, à un homme en condition égal aux apôtres; il lui donne une attitude telle, que l'on voit que la conscience l'oblige à se détourner d'une scène qui l'incommode. Il reproduit avec la plus grande vérité les sentiments qui agitent son sujet, sans avoir besoin de modèle qui soit plutôt une caricature qu'une expression de vérité.

Dans la toile de Vinci, Saint Jean est admirable; l'ombre de sa figure se projette vers le Seigneur; Raphael la projette en sens contraire; un observateur attentif des progrès de Raphael, pourra dire que sa manière de procéder, quant à la lumière, dans la «Cène» de Refojos, n'est qu'un essai, pour le phénomène de lumière qui dans «La Délivrance de Saint Pierre» devait plus tard étonner les romains. C'est ce qui fait que son Saint Jean de la «Cène» de Refojos ne peut soutenir la comparaison.

Dans le troisième groupe, à gauche du Seigneur, Vinci donne à la figure de Saint Thomé une expression de surprise et de doute, en entendant prononcer les paroles sacramentelles; celui de Raphael indique à peine que pour croire il veut voir.

Dans la toile de Vinci Saint Jacques Majeur et Saint Philippe ont besoin de leur nom inscrit pour être reconnus, dans celle de Raphael ils reproduisent fidèlement le portrait que la Bible nous a laissé d'eux.

Dans le quatrième groupe de Léonard de Vinci, Saint Mathieu raconte ce qu'il a vu, Saint Thadée le répête, et Saint Simon montre l'horreur qu'il ressent de ce qu'il entend; mais à peine la figure de Saint Mathieu nous revèle-t-elle l'historien, sans toutefois égaler la vérité d'expression qu'a le même apôtre dans la toile de Raphael. Les deux autres ne peuvent être reconnus dans Vinci, sans lire leurs noms.

Vinci cherche «long-temps dans les marchés, les faubourgs de Milan, pour y rencontrer, parmi les êtres les plus vulgaires des têtes analogues à celles que devaient avoir les douze pêcheurs», comme le dit Charles Blanc, et il leur donna avec son génie sublime les attitudes que devaient avoir ces apôtres s'ils étaient des apôtres . . . c'est ce qui nous donne le droit de manifester notre préférence en faveur de la «Cène» de Raphael, qui, au contraire, cherche dans la Bible, donne à des pêcheurs des traits et des attitudes propres à leur caractère, et retrace avec la plus grand vérité, sans l'exagérer ni le caricaturer, le fait qui se passe devant eux.

Nous ne pouvons passer sous silence le grand mérite de la «Cène» de Philippe de Champagne, après que Félix Clément l'a classée immédiatement après celle de Vinci.

Philippe, suivant l'exemple de Vinci, a cherché des modeles à Port-Royal pour reproduire ses personnages, mais il a encore été moins heureux que celuici à Milan. Aucun d'eux n'a trouvé des types qui nous rappellent des pêcheurs, comme le rappellent les apôtres dans la «Cène» de Refojos par Raphael.

La Cène fournissait deux idées distinctes, et chacune de ces idées était suffisante pour absorber le talent soit de Léonard de Vinci, soit de Raphael; Philippe de Champaigne nous offre, dans le Seigneur, l'idée de l'institution du Sacrement, idée reproduite par la «Cène» de Refojos; mais dans les apôtres il nous rappelle l'idée de la «Cène» de Leonard de Vinci, c'est-à-dire la trahison de Judas.

L'attitude du Seigneur dans le tableau de Philippe de Champagne est tellement semblable à celle qu'il a dans la «Cène» de Refojos, que tout nous porte à croire qu'il avait vu quelque ébauche de Raphael. Car Raphael, dans plusieurs de ses œuvres avait l'habitude d'ébaucher ses personnages isolément, comme l'on peut s'en convaincre dans les cartons que l'on trouve dans les collections particulières et les musées de l'Europe.

Il est d'autant plus permis d'accuser Philippe de Champagne d'imitation, que le premier apôtre du côté droit de l'observateur rappelle aussitôt celui de Raphael dans les fresques de la «Cène» au Vatican. Tous deux tournent le dos, les cheveux sont les mêmes, et chacun dans sa toile respective occupe la même place. Chacun est le premier sur le plan, et le troisième en comptant de droite à gauche.

Si l'indicateur du Seigneur dans le tableau de Philippe de Champagne a, pour un observateur de bonne volonté, l'expression des deux idées que rapelle la Cène, toutefois on ne voit dans les apôtres que la manifestation du sentiment que leur inspire le Seigneur, quand il leur dit que l'un deux doit le trahir. Aucun d'eux ne rappelle l'acte du Seigneur bénissant le pain qu'il tient à la main, absolument comme le tient le Seigneur dans la «Cène» de Raphael à Refojos. On ne trouve pas non plus dans le Seigneur de Philippe de Champagne l'expression de tristesse et de découragement que l'on admire dans la figure du Seigneur de Léonard de Vinci.

Le peu d'harmonie qui existe entre les sentiments qui se réflètent sur la physionomie du Seigneur et les sentiments peints sur les physionomies des apôtres, est donc manifeste, et cela suffit pour mettre hors de comparaison la toile de Philippe et celle de Léonard et de Raphael, outre que le premier a peint sa toile un siècle et demi plus tard.

Pour vérifier si Raphael s'est approprié dans la «Cène» de Refojos, quelques qualités de Michel Ange, il nous suffit de dire que ce fut la lecture que nous fîmes de l'ouvrage de Castelar, qui nous a porté à faire ce travail. «Las figuras atrevidas, ate-

leticas, gigantescas, herculeas, que ha dejado Miguel Angelo en la Capilla Sixtina, glorificacion del Renacimiento». Ce furent elles qui éveillèrent en nous l'idée que la toile de la «Cène» aurait bien pu être exécutée par Michel Ange. Les pieds, les mains, tous les muscles peints dans la «Cène», nous révèlent que Raphael, et seulement Raphael, pouvait, sans rien perdre de son caractère doux, suave, s'approprier les grandioses qualités de Michel Ange, et malgré cela chercher dans le monde idéal des figures qui eussent la nature pour modèle, ce qui est bien différent de prendre «un modèle pour la nature», ainsi que le dit Charles Blanc, et comme l'on fait Léonard de Vinci et Philippe de Champagne.

Les grandes qualités de Michel Ange réunies aux qualités les plus notables de tous ses autres maîtres, épurées par le creuset de son génie, ont permis à Raphael de nous donner dans le tableau de la «Cène» de Refojos, les preuves irréfutables que lui, et lui seul, le peintre divin, le peintre d'histoire, était capable de réunir toutes ces qualités aux qualités spéciales de son génie, pour nous donner dans ce tableau un chef d'œuvre de l'école romaine.

Si le lecteur, après tout ce que nous venons de dire, remarque en outre la bonne harmonie de toute la composition, sa haute signification, la noblesse et la distinction des figures, leur admirable collocation dans la toile, la clarté, l'harmonie de l'ensemble et le sentiment qui partout se révèle, nous voulons croire qu'il n'aura pas besoin comme nous, de lire le nom de Raphael sur le tableau pour en connaître l'auteur.

Si Charles Blanc, pag. 8, de son *Histoire de Raphael,* nous témoigne son admiration par ces paroles: «quelle distance à franchir pour aller de l'ordonnance mathématique du Pérugin et de ses lignes uniformes et tranquilles à ces contours ondoyants et remués, à cette mâle expression des caractères», nous pourrons aussi dire: quelle distance du réalisme idéal de Raphael dans la «Cène» de Refojos, au réalisme de Port Royal de Philippe de Champagne!

Passavant, pag. 165, liv. 1, en parlant de la peinture murale «La délivrance de Saint Pierre» qui porte sur le catalogue chronologique du même auteur le nº 101, et qui a excité une grande admiration par ses effets de lumière, s'exprime ainsi: «Les deux premiers sujets sont éclairés par la figure lumineuse de l'Ange, et le dernier par une torche que porte un des gardiens, et par la faible lueur de la lune».

On observe le même effet dans la «Rencontre des hordes d'Attila» (peinture murale qui porte le nº 100), par l'irradiation des deux figures qui apparaissent à Attila, mais qui ne causent pas autant d'admiration que dans la première toile dont nous avons parlé.

Dans le tableau de Refojos, exécuté à une époque où personne en Italie ne pensait à la peinture, ou bien, comme le dit Charles Blanc dans son *Histoire des peintres,* pag. 27, à propos de Michel Ange: «Lors de la révolution de 1512 qui rappella les Médicis à Florence, dans un moment où personne ne songeait au carton de Michel Ange» Raphael se préparait, comme nous l'avons dit, suivant l'habitude qu'il avait pour tous ses ouvrages, à produire dans Rome une admiration générale par cet effet de lumière.

La toile de la Cène est éclairée par une lampe à trois becs placée d'un côté, vers le haut; les ombres sont parfaitement marquées par la direction des rayons lumineux qui doivent partir de la lampe. Et l'on doit noter que dans ces ombres il n'y a pas de pénombres, comme dans beaucoup de productions de Raphael, chez lequel les passages d'ombres à la lumière sont rapides. La lumière qui rayonne de la tête du Seigneur, éclaire les figures des apôtres et l'ange, dont la jambe reste dans l'ombre projetée par l'apôtre Saint Thomé, mais dont le pied, le reste de la jambe, la figure, les bras et une partie de la poitrine sont bien à découvert.

Ces circonstances viendront encore éclairer les incrédules auxquels il faudrait «prêcher», comme le dit João de Deus, pour qu'ils reconnaissent que tant d'arguments n'afflueraient pas sous notre plume s'ils n'étaient produits par la lumière de la vérité.

Les mains du Seigneur sont tout à fait semblables à celles que Raphael lui a aussi données dans la «Transfiguration» et dans les «Cinq saints».

Tout, même ce que l'on peut considérer comme défaut, concourt pour prouver l'authenticité de cette toile, et nous pourrions dire ici ce que dit L. Viardot, pag. 12 des *Musées d'Angleterre, etc.,* édition 1815, à propos d'une toile de Raphael «Sainte Catherine d'Alexandrie», «Cet ouvrage sur bois me parait authentique autant par ses défauts que par ses qualités».

A propos de la couleur des apôtres, nous allons raconter une anecdote que Passavant cite, liv. 1, pag. 177. Comme Raphael exécutait un tableau représentant Saint Pierre et Saint Paul, qui lui avait été commandé pour l'église de Saint Silvestre, deux cardinaux amis intimes de Raphael vinrent le visiter et trouvèrent que les apôtres étaient par trop rouges; Raphael leur répondit en souriant: «ne vous en étonnez pas, je leur ai donné cette couleur après une mûre refléxion; car on doit supposer que les apôtres Saint Pierre et Saint Paul doivent rougir dans le ciel comme sur cette toile, en voyant l'église gouvernée par des personnages comme vous».

On remarquera cependant que dans le tableau de la Cène, la couleur des apôtres indique «la chaleur dans une gamme brunâtre», comme nous l'avons dit à la pag. 44.

Ainsi que nous l'avons aussi affirmé, une épaule, une hanche, fait toujours saillie dans tous les personnages, qualité systématique de Raphael, bien évidente dans cette toile.

Nous avons traité de la couleur, pag. 44; il est

cependant important de connaître ce que dit Passavant, liv. I, pag. 321, parce qu'on dirait que ses paroles furent écrites expressément pour la «Cène» de Refojos, telle est la précision avec laquelle on peut les lui appliquer:

«Deux caractères distinguent les écoles dites coloristes, des écoles vouées au dessin et au grand style. Les écoles coloristes peuvent posséder le mouvement, l'expression, la vie, la plupart des qualités du dessin, et même une certaine beauté, mais toujours avec quelqu'exagération et jamais dans les rigoureuses limites de la vraie beauté et de la sévérité du style. En revanche, les écoles de haut style dans le dessin peuvent posséder la qualité de la couleur, non pas celle qui caresse la sensualité de l'œil, mais celle qui, tantôt sobre, tantôt éclatante, tantôt pompeuse, correspond toujours à l'esprit des créations».

Nous appelons plus spécialement l'attention du lecteur sur ce passage, parce qu'étant déjà prouvé que toutes les qualités de Raphael se trouvaient réunies dans la «Cène» de Refojos, il ne nous manquait que le coloris, pour aussi venir témoigner de son authenticité.

Ce que dit encore Passavant, à la même page, est digne d'attention: «l'excès ou l'abus du role de la couleur dans les arts, n'avait point encore eu d'exemple à son époque, et il n'avait pas à lutter contre». Sa tendance coloriste fut comme nous l'avons dit, de donner toujours, pour ainsi dire, au sujet un accompagnement d'harmonie. Le vrai génie de Raphael dans l'application des couleurs est en entier dans cette direction qu'il leur donne. C'est en partant de ce principe qu'on doit le juger, et non en le comparant aux maîtres dont les tendances sont entièrement opposées. Passavant rapporte en ces termes l'exclamation du Corrège devant «La Vierge de Saint Sixte» (pag. 257): «Moi aussi, je suis peintre! Quoique nous comprenions l'émulation que la vue d'une belle chose peut exciter chez un artiste bien doué, nous avouons cependant, que cette phrase devenue célèbre, perd beaucoup de son valeur quand on songe aux directions si differentes qu'adoptèrent en art le peintre de Parme et le peintre d'Urbin. Dans cette Vierge de Raphael, il y a absence totale de prétention à la couleur, à l'éclat, à la puissance du ton. Le Corrège ne pouvait donc trouver dans cette œuvre rien de ce qui l'a illustré lui même, et au contraire ce grand coloriste aurait du être frappé de ceci: que les concéptions sublimes de Raphael, aidées des moyens techniques les plus simples, que la sévérité de sa pensée et son noble goût du dessin, ne laissaient pas même désirer les ressources de la couleur. Point de motif donc à l'exclamation du Corrège.»

La figure de l'ange qui est au haut du tableau est sublime. Les jambes et les bras placés en une position inverse, sont en tout semblables aux bras et aux jambes du Saint Michel de Raphael.

Le visage de l'ange a la teinte rose que Raphael ne donnait qu'à ce qui était céleste. Cette observation est encore exacte quant aux deux têtes d'anges du coin de la toile, et quant à la figure du Seigneur.

Les ailes de l'ange sont d'une transparence et d'une diaphanéité admirables, et indiquent, malgré leur grandeur, qu'elles sont aussi légères que la plume. Le relief de cette figure admirable est tel qu'on dirait que détachée de la toile elle flotte dans les nues qui, par une échelle de tons habilement combinés, produisent une perspective aérienne.

Après une recherche patiente et longue nous sommes parvenu a rencontrer les trois premières lettres du nom de RAFAEL sur la ligne horisontale qui se trouve auprès de la base du vase; et dans le coin inférieur de la toile les initiales R V. De toutes ces lettres le F est le plus distinct. Le A et le R sont plus effacés mais se lisent bien. Des deux initiales on reconnait parfaitement le R, quoique éffacé; le V se voit avec difficulté.

Dans le croisement des lignes formées par les dalles, et qui partent du genou de l'apôtre Saint Thadée et du vase, on lit la date 1512 à 1513. Le tableau de la «Cène» termine en cintre à la partie supérieure; il a 3m,90 de hauteur et 2m,10 de largeur.

CHAPITRE XV

Fabrication des briques et des faiences; leur provenance; description des peintures des majoliques du réfectoire

1° BRIQUES

Avant de faire la description des peintures qui rehaussent la valeur artistique des majoliques qui couvrent les murs du réfectoire, de la salle appellée du «De profundis», de la chapelle de Saint Theotonio, et de la cuisine, pièces qui, comme nous l'avons dit, sont en voûtes distribuées comme les «loggie» du Vatican, nous allons donner un aperçu, qui ne sera pas prolixe pour ceux qui ignorent les procédés de fabrication de ces produits. Nous avons dit au chapitre x, en citant les paroles de Passavant, que Raphael, suivant son habitude, employa les briques dans ses constructions. Dans le monastère de Refojos les voûtes de toutes les pièces autres que celles que nous venons de citer, sont aussi faites en briques, ainsi que celles des étables, des granges, des caves et quelques autres salles; le plancher de quelques unes de ces constructions est aussi en brique. Comme la tradition nous dit que les chanoines reçurent plusieurs chargements de ces matériaux, et que l'histoire nous affirme qu'ils n'avaient de relations qu'avec Rome, nous sommes porté à croire que ces chargements devaient venir d'Italie. Et quoique les briques se fabriquassent aussi en Portugal, soit que la quantité produite par les ouvriers fut insuffisante, comparée à l'énorme quantité nécessaire pour le monastère, soit que celles fabriquées en Italie leur convinssent d'avantage; ce qu'il y a de certain c'est qu'il n'y avait pas de motif pour que cette tradition se conservât jusqu'à nous si elle n'était fondée sur la vérité.

L'origine des briques cuites remonte à la fondation de Babylone. Les grecs et les romains employèrent les briques crues; et en Egypte, à quelques lieues du Caire, on rencontre les ruines d'une pyramide faite avec ces matériaux.

Cependant les romains employèrent les briques cuites, sous les empereurs, ainsi que l'affirme M. Latrade.

La brique est une pierre artificielle faite de terre argileuse. La brique crue est séchée au soleil, sans être exposée au feu; son défaut est de ne pouvoir résister à l'humidité, et, pour cette raison, de ne pouvoir servir que dans les pays chauds.

A Paris on les emploie dans la construction des fours. Les grecs et les romains, pour augmenter la consistance des briques crues, mélaient à l'argile, privée de sable, de la paille hachée menue. La fabrication de la brique se fait en quatre opérations: la préparation de la terre, le moulage, le séchage et la cuisson. La terre propre à cette fabrication est l'argile mélée à une certaine quantité de sable. Dans quelques endroits on la pétrit, en d'autres on se sert de deux cylindres qui tournent dans une auge circulaire. Quand l'argile est suffisamment pétrie, le mouleur en jette une certaine quantité dans un moule sur le quel il passe une racloire. Lorsque le moule est plein, un ouvrier l'enlève et laisse tomber la brique sur du sable fin. Sitôt que la brique a une certaine consistance, ce qui arrive en temps sec, après douze heures, on la porte au séchoir, où elle est placée en haie. Plus la brique est sèche, mieux elle cuit. Cette opération a lieu 30 à 40 jours après, avec un bon temps.

Il y a trois manières de cuire la brique: avec du bois, du charbon de terre ou de la tourbe. La première est la plus difficile; la cuisson se fait dans un four d'une forme connue, mais il faut une certaine pratique pour le chauffer. Pour la cuisson au charbon, le pied du four, c'est-à-dire les premières assises se font en brique cuite, qui forment, chaque trois pieds, de petites voûtes, où l'on place le bois pour allumer le charbon; après six rangs de brique on met une couche de charbon recouverte par une autre assise de briques cuites, au dessus de laquelle on range les briques à cuire, en ayant soin de les espacer convenablement, afin que le feu puisse circuler librement. Après chaque trois couches ou assises, on rapproche un peu les briques pour recevoir une nouvelle couche de charbon, et ainsi de suite. On met le feu avant de placer les dernières assises dont l'arrangement est plus pénible. On entoure d'un mur les couches inférieures pour que l'opération ne se fasse trop rapidement, et l'on a le soin de jeter de la terre dans les interstices laissés par les briques.

si le feu devient par trop vif, afin de diminuer le tirage.

Pour cuire la brique avec la tourbe on se sert de fourneaux semblables à ceux employés pour le bois.

La construction des fourneaux varie suivant les lieux et les moyens du fabricant, mais les procédés de construction et de fabrication sont toujours les mêmes. Malgré la simplicité du procédé il fallait que la fabrication en fut bien restreinte dans cette province, comme elle l'est encore aujourd'hui, pour que les chanoines prissent la détermination de les faire venir d'Italie. Cela ne doit cependant pas causer de l'étonnement à ceux qui ont lu l'histoire de cette époque et ont remarqué ce que dit M. Oliveira Martins, pag. 24 et 25 de son *Histoire de Portugal:* «que pendant le règne de D. Manuel les campagnes se dépeuplèrent», et que dans le règne suivant «on calculait que la population du royaume avait diminué de moitié, de 2 millions à un million d'âmes, ce qui n'étonnera personne, puisqu'il émigrait annuellement aux Indes plus de 8:000 hommes capables de travailler».

Et si les chanoines étaient obligés de faire venir des chargements de briques, à plus forte raison devaient-ils le faire pour les majoliques, espèce de faïence à laquelle on donne en Portugal le nom de «azulejo», en raison de leur couleur généralement bleue.

La fabrique de ces faïences demandait non seulement des procédés plus compliqués, mais leur emploi limité concourt à confirmer la tradition, qui veut que les chanoines les fissent venir d'Italie, pays avec lequel ils avaient les plus étroites relations.

2° FAÏENCES

Comme nous l'avons dit, le nom d'azulejos donné aux briques de faïences leur vient de la couleur bleue généralement employée dans leur fabrication; mais dans celles dont nous allons nous occuper, c'est tantôt cette couleur qui prédomine, tantot la couleur jaune, comme dans celles du réfectoire. Leur nom de faïence leur provient de Faenza, ville d'Italie, de 15:000 âmes, évêché dans la délégation de Ravenne, où commença la fabrication de cette espèce de brique en 1298. Suivant quelques auteurs, les habitants de l'ile de Majorque furent les premiers qui se servirent de ces faïences; et de là le nom de majoliques, majorliques ou majorlines. Et ce qui confirme cette opinion c'est que les italiens, selon l'affirmation de E. Pascalet, tirèrent de cette ile leurs premières faïences. On doit noter cependant que selon Felix Clément, pag. 44 et 45 de son *Histoire abrégée des beaux arts,* on employa des briques émaillées et decorées de bas reliefs colorés, dans les jardins suspendus de Babylone attribués à Sémiramis; elles étaient à son dire «la décoration ordinaire des édifices publics et privés». Quoique l'art d'émailler se soit perdu en 1565, avec la famille de La Robbia, comme nous l'avons dit plus haut, et comme le remarque M. Ennes (*Hist. univ.*), les chanoines ayant fait venir leurs majoliques d'Italie avant cette date (1512-1513), comme on le voit dans les peintures, il est toutefois certain que tout nous prouve qu'elles sont venues sans le moindre doute au monastère, du temps de Raphael, et la perte du secret de fabrication n'a pas été telle que M.. E. Pascalet ne nous en donne le procédé adopté.

La faïence est une espèce de composé d'argile émaillée, ordinairement d'un fond blanc, et l'on donne communément ce nom à n'importe quelle terre, fine ou commune, et quelle qu'en soit la couleur de l'émail. Il y a deux espèces principales de faïences: l'une est une argile fine, cuite, recouverte d'une couche d'émail blanc; elle a les propriétés et la beauté apparente de la porcelaine; l'autre est une terre plus ordinaire recouverte d'un émail moins blanc. Les «azulejos» dont nous parlons ici sont de la première espèce.

La terre qui sert à la préparation des faïences, est de l'argile mélée à peu de sable, onctueuse et contenant peu de parties ferrugineuses; les belles faïences se font avec de l'argile blanche. Comme toutes les argiles ont une plus ou moins grande quantité de grains de sable, on a le soin de les séparer par le moyen du lavage. On délaie, pour cela, l'argile dans une grande quantité d'eau que l'on passe à travers un tamis, en écoulant l'eau mélée à l'argile dans de grands réservoirs à l'air, dont les côtés sont garnis de planches et le fond de briques. Les fabricants laissent cette pâte se reposer à peu près un an pour qu'elle se fasse. On la retire ensuite avec des pelles, et on la laisse sécher à l'air pour être ensuite pétrie avec les mains jusqu'à ce qu'elle ne soit plus gluante. On la foule ensuite aux pieds jusqu'à ce qu'elle soit également molle, et on la jette sur les moules pour lui donner la façon. On les porte de là dans les fourneaux que l'on ferme, en ayant soin de laisser une ouverture pour retirer des échantillons pour en connaître le degré de cuisson.

Cette opération demande beaucoup de pratique et d'habitude. Sous le four, à l'endroit le plus chaud, on place sur une couche de sable, le mélange à fondre pour donner l'émail. On doit conserver un feu modéré pendant 8 à 12 heures suivant la qualité de la terre employée. On augmente peu-à-peu le feu pendant 2 à 3 heures; enfin on place à l'entrée du fourneau une grande quantité de bois et l'on alimente jusqu'à cuisson complète. Après 30 à 40 heures on laisse le fourneau, et quand il est totalement refroidi on en retire les faïences auxquelles on donne dans cet état le nom de biscuit.

L'émail que le feu a vitrifié en une masse blanche comme le lait et opaque, est retiré du fourneau; on casse ce gateau avec un marteau, en ayant bien

soin d'en nettoyer le sable qui pourrait y adhérer. L'émail est composé de plomb, d'étain, de sable et d'un alcali. On le pulvérise au moyen de moulins, et mélant cette poudre à l'eau on en forme une espèce de bouillie claire, comme celle que les peintres emploient pour la détrempe. On applique l'émail sur le biscuit et on laisse sécher; les pièces sont remises dans le moule et portées dans le fourneau jusqu'à ce que l'émail fonde de nouveau et leur donne une couche blanc de lait et opaque. De la blancheur de cette couche, qui doit être bien fondue, très mince, et d'une égale grosseur par tout, dépend la beauté de la faïence. L'émail doit être préparé de manière à ne pas se fendiller et à ne pas s'écailler, ce qui arrive très souvent.

Pour peindre les faïences on emploie des couleurs qui forment différents dessins, et qui s'appliquent quelquefois sur la couverte avant la cuisson. Voilà le procédé adopté dans les principales fabriques de France: Angers, Rouen, Nevers, Montereaux, Sceaux, Rennes, Moulins, Paris, Marseille, etc.

La description que nous venons de faire, parait en contradiction avec cette affirmation que l'art d'émailler l'argile s'était perdu en 1565. Mais si nous faisons attention à ce que nous avons dit au chapitre XII, à propos de la découverte faite par Giovanni da Udina à l'occasion d'une excursion aux bains de Titus, en compagnie de Raphael, et si nous remarquons que l'invasion des barbares à Rome avait causé la ruine des principaux édifices, ce qui fut cause que l'on perdit alors le procédé employé par les romains du temps des empereurs pour la composition des stucs, et que ce fut Giovanni da Udina, qui retrouva cette composition, mélange de poussière de travertin, de chaux et de marbre, matières qui devaient produire, comme nous l'avons fait observer, une pâte semblable à celle de ces faïences; si nous remarquons que les romains tenaient ce mélange des grecs, et que ceux-ci l'avaient acquis lors de l'établissement de leur influence en Asie, fait qui nous est révélé par la guerre de Troie; reconnaissant enfin que l'art d'émailler était déjà connu à Babylone, il sera facile de comprendre que la guerre et les invasions, arrêtant pendant quelque temps l'emploi de l'émail sur l'argile, la civilisation en reprenant le dessus, et scrutant les ruines des villes destruites, a cherché à analyser quelques débris trouvés dans les décombres, et rendu à la société des connaissances de fabrication non entiérement perdues, mais oubliées au milieu de ces interruptions. Si nous considérons encore l'esprit observateur de Raphael, que nous avons pu juger par ses travaux et ses fouilles à Rome, et même par son habitude de s'approprier les plus saillantes qualités de ses maitres, il est clair que la découverte faite par son élève devait mériter toute son attention.

Et si, outre toutes ces diverses considérations, nous faisons attention à ce qui dit Passavant, que Malvazia «classa un peu légèrement Raphael parmi les potiers d'Urbin», nous reconnaitrons que plus légèrement en a agi Passavant en jugeant que le mérite de Raphael serait amoindri parce qu'il aurait porté son attention dans les poteries des environs d'Urbin, car ce fait non seulement ne diminue pas son mérite, mais il prouve que Malvazia ne donnerait pas cette notice, d'où il ne résulterait à Raphael ni surcroit de mérite, ni mépris, si effectivement ce dernier n'avait passé dans ces poteries l'espace de temps que ne peut admettre Passavant, parcequ'il ignore ce qui put entretenir l'attention du peintre.

Et si les ouvrages en faïence de Raphael, que le propre Passavant cite à propos de l'apothicairerie du Loreto et des armes du pape, nous montrent l'aptitude de Raphael pour ce genre de travail, et aussi, que Passavant ne devait pas juger aussi légèrement l'assertion de Malvasia, les majoliques de Refojos doivent nous expliquer de la manière la plus satisfaisante une assistance plus longue dans ces poteries, ce qui confirme l'affirmation de Malvasia. Mr. Th. Bentzen, dans un article «La céramique», publié dans le *Journal des demoiselles*, du 5 janvier 1884, nous dit: «que les majoliques du duché d'Urbin étaient supérieures à celles des Marches, Faenza, Rimini, Ravenne et Bologne, et que, quoique la famille della Robia personifiât l'aurore de la Renaissance Italienne, de nombreuses fabriques de céramiques augmentèrent en Italie celles de la Toscane, Chaffugiolo où Cosme le Grand avait un chateau de plaisance, Sienne, Pise, Florence, Asciano et Monte Lupo . . . et que les états pontificaux ne restèrent pas en arrière, non plus que les duchés du nord, la Vénétie, Gênes, le royaume de Naples et la Sardaigne.

Après ces considérations nous allons procéder à la description des peintures des majoliques, et nous reconnaîtrons par leur style et par les signatures, que la lacune notée par les biographes de Raphael, tant dans ses travaux que dans son existence, est parfaitement expliquée; et les dates que l'on voit sur les majoliques viendront confirmer ce que dit Malvasia, et motiver l'interruption que Passavant a trouvée.

La composition de ces faïences est si fine, la matière première en est si blanche, et leur qualité est tellement supérieure à celle des autres majoliques qui revêtent quelques soubassements et différentes parties du monastère (majoliques semblables à celles que généralement l'on voit en Portugal), que nous sommes porté à croire qu'il entre dans leur composition les mêmes matériaux qui abondent dans les ruines de Rome. La quantité de ces matériaux est si grande que seulement, à propos du tombeau de Cecilia Metella, près de Rome, Felix Clément nous dit, pag. 117: «la masse du monu-

ment est construite en énormes blocs de travertin. La frise et les bas reliefs sont en marbre blanc». Il est donc probable que ces mêmes matériaux entrassent dans la composition de ces majoliques.

3º Le cordon formé par quatre rangées de majoliques autour du réfectoire et qui court audessus des bancs et au dessous des peintures, des fenêtres et du tableau de la Cène, remplit avec la plus grande symétrie, tous ces espaces par des parallélogrammes identiques mais appropriés à chacun des emplacements.

Ces parallélogrammes ont au milieu une forme circulaire, et sur les côtés, deux figures avec des côtés parallèlement circulaires; les lignes principales sont entièrement semblables à celles d'un côté du tombeau de la Vierge, plein de fleurs, dans le tableau de Raphael, le «Couronnement de la Vierge».

Et puisque nous parlons de cette toile, dont nous venons de recevoir la photographie, nous allons détourner un moment notre attention du sujet principal de ce chapitre, pour en parler. Nous ferons remarquer auparavant, que le fait de la ressemblance des lignes principales avec celles du tombeau de la Vierge, qui à première vue peut paraître si insignifiant qu'il semble que même un co piste n'aurait pas voulu profiter de cette idée de Raphael pour la reproduire, ce fait, disons nous, est d'une grande importance si nous nous rappelons que Raphael avait une tendance décidée à reproduire ses idées sous la même forme qu'il les avait une fois representées, comme nous avons eu l'occasion de le prouver maintes fois dans ce travail; nous avons aussi noté qu'il ne les altérait que pour les améliorer. La toile à la quelle nous faisons allusion «Le couronnement de la Vierge», fut peinte pour Madalena degli Oddi en 1503, c'est-à-dire durant la première manière de Raphael, ainsi que l'indique le style, (qu'on nous passe le terme), bucolique de Raphael.

La Vierge, quoique jeune, a déjà le type de famille que Raphael a donné à toutes ses vierges. Elle ressemble donc à la «Vierge de Saint Antoine», mais celle-ci, outre cette ressemblance, rapelle la Fornarina, dont nous venons aussi de recevoir le portrait, et qui a autant d'humain que la Vierge de divin. Le naturel avec lequel la Vierge est assise; l'idée de laisser le bout du pied à découvert; la manière avec laquelle la robe retombe sur le genoux; jusqu'au lys qui est dans le tombeau, ce qui nous prouve que Raphael a reproduit dans ses toiles quelques unes de ses meilleurs idées, surpassant en beaucoup d'entre elles, et même dans celles-ci, le «Couronnement de la Vierge»; tout, meme les deux têtes d'anges, sont mieux éxécutées que n'importe laquelle des huit, au haut de cette toile.

Si nous comparons les apôtres à ceux de la «Cène», nous verrons que le peintre qui a copié la toile du «Couronnement de la Vierge», pour l'église de Civitella Bernazonne, petite ville entre Gubbio et Peruza, a bien fait d'inscrire leur nom sur les coutures des vêtements, car bien certainement avec le seul secours de la bible personne n'aurait pu les reconnaître, ce qui est si facile dans le tableau de la «Cène». Quoique Saint Philippe et Saint Judas n'existent pas dans cette toile, où ils ont été substituées par Saint Mathias et Saint Paul, on peut noter plusieurs points de ressemblance entre Saint Simon, Saint Mathieu, Saint Pierre et Saint Thadée; entre Saint Jean, Saint Jacques Majeur et Saint Jacques Mineur, quoique Raphael les représente beaucoup plus jeunes (et l'on juge même que ce dernier est son propre portrait); Saint André et Saint Barthélémi se ressemblent encore quoique la barbe soit plus longue dans le «Couronnement de la Vierge». Dans les deux tableaux on voit l'habilité du maître à bien draper les vêtements, mais dans le «Couronnement de la Vierge», il y a plus de soin et moins de vérité dans la richesse et les franges des manteaux, et les apôtres ne peuvent éveiller l'idée des rudes pêcheurs disciples de Jésus Christ, comme ils l'éveillent dans les toiles qu'il a peintes pendant sa troisième manière.

Mais reprenons le fil de notre exposition, sans toutefois abandonner quelqu'autre sujet étranger qui par hasard vienne à se présenter opportunément.

Outre que les lignes principales du cordon dont nous avons parlé, sont entièrement semblables aux lignes d'un côté du tombeau de la Vierge, les quatre rosaces des coins et celle du milieu du cercle sont parfaitement égales dans plusieurs des ouvrages de Raphael, ainsi que dans les roues des chars de ses «Sept Giorni», roues qui ont huit rayons, tandis que celles qui sont au milieu des parallélogrammes en ont seize, parce qu'ici ces rayons ne servent qu'à l'embellissement, ainsi que celle sur laquelle repose la tête du garde dans la peinture murale la «Délivrance de Saint Pierre».

Les feuilles d'acanthe dans la roue du centre et les fleurs autour de cette roue sont semblables en plusieurs dessins de Raphael dans lesquels il fut aidé par Giovanni da Udina. Enfin les parallélogrammes sont séparés par des modillons au dessous des piliers des fenêtres et du tableau de la «Cène».

Ces modillons, ornés de feuilles d'acanthe au milieu, ont, au lieu d'un S que l'on rencontre dans ceux de Michel-Ange, et de Vignola, les deux courbes tournées en dehors, comme dans la tente de Constantin dans la peinture murale à l'huile «La vision de la Croix», dont Raphael «avait fait un dessin achevé», suivant l'expression de Passavant, liv. 1, pag. 286, pour montrer que ni Jules Romano ni Francesco Penni, ses disciples, n'avaient coopéré à ce dessin. On remarque encore la même courbe dans le temple élégant que l'on aperçoit au fond de la toile du «Mariage de la Vierge».

Comme nous le voyons, le cordon qui court autour du réfectoire est d'une grande simplicité,



mais il n'y a pas un seul trait que l'on ne rencontre dans les autres travaux de Raphael. Il n'y a cependant pas la même simplicité dans les ornements qui entourent la moulure de chaque tableau au dessus du cordon, et formant des figures separées, mais liées par la base; ces ornements ont une forme qui de loin rappelle les bornes qui entourent les places publiques.

Raphael avait, suivant ses propres paroles, une prédilection pour la ligne à plein cintre, et la préférait à toute autre dans ses constructions, il l'employait presque toujours dans ses peintures. Cependant il se servit quelquefois de la forme ogivale dans quelques ornements, comme il le fit au palais Farnèze; mais seulement dans la disposition des guirlandes de fleurs qui forment au dessus des cintres des fenêtres d'élegantes ogives, et comme il l'a fait aussi au dessus du cordon du réfectoire. Au palais Farnèze comme à Refojos on remarque la même richesse d'ornementation que dans les loggie; mais pas avec autant de variété, parce qu'ici le modèle de ces ornements est partout le même, sans cependant être une copie les uns des autres, car les fleurs sont différentes, ainsi que les feuilles d'acanthe, les têtes de serpent, les oiseaux, les bustes, les cariatides; le tout obéissant à un même plan dans la disposition, ce qui nous porte à croire à la coopération dans ce travail, de Giovani da Udina, d'après les dessins du maître, mais avec la liberté d'un disciple qui était déjà un maître distingué dans ce genre d'ornements.

L'élégance des courbes, pour celui qui a observé d'autres travaux semblables de Raphael, connus sous le nom générique de Raphaelesques; la perfection que l'on peut noter dans l'exécution des oiseaux très semblables à ceux des loggie; les fleurs, les bustes, les feuilles d'acanthe, tout confirme l'authenticité de ces ouvrages.

Si la configuration du vase avec des demi cannelures, est identique dans les peintures de Raphael, comme nous le voyons dans le vase renversé plein de monnaies de «l'Héliodore chassé du temple»; si les cariatides nous présentent encore la même ressemblance, comme dans le char de David, dans la toile «Triomphe de David»; enfin si dans le «Baptême de Constantin» on trouve des cariatides et des cannelures identiques, ainsi que dans les candélabres de la même peinture, nous pouvons affirmer que nous avons démontré que tout ce que l'on rencontre dans ces ornements se voit aussi dans d'autres travaux de Raphael.

Ces ornements, auxquels on a donné le nom de grotesques et d'arabesques, encadrent de petits tableaux, semblables par leurs dimensions à ceux des Loggie et à ceux des Stanzi, et représentent des paysages.

4° Le peintre qui était né près des sources du Métaure et du Tibre, qui voyait les sommets des Apennins s'élever au dessus du toit paternel, dans les États de l'Eglise baignés par la mer Adriatique et la mer Thyrrenéenne, devait quand il ébauchait rapidement ces paysages, leur donner l'aspect des fleuves et des montagnes qui avaient frappé son imagination.

Et comme sa fantaisie le portait à représenter dans les arabesques des figures symboliques et humaines, ce que nous avons dit jusqu'à présent nous semble suffisant pour nous permettre d'affirmer, sans que l'on puisse attribuer notre assertion à la fantaisie, que dans tous ces paysages le peintre a eu l'intention de représenter les lettres R et V initiales de son nom.

Sans doute que si nous disions à quelqu'un que la fantaisie du peintre lui a fait reproduire les initiales de son nom par la disposition de la cime ou des racines des arbres, des montagnes, des cours d'eau, des hommes et des nuages, on pourra croire que cette fantaisie existe purement dans notre imagination; mais quiconque aura dès le commencement de notre travail suivi notre raisonnement et vérifié la rigoureuse véracité de toutes nos assertions, et que même celle-ci se trouve confirmée dans l'*Histoire universelle,* de César Cantu, portera une plus grande attention à l'examen de ces paysages, et verra ses doutes s'évanouir peu à peu pour se changer en certitude, grace à la répétition du même fait dans tous les paysages. Si l'on donne le nom d'arabesques aux ornements de sculpture, peinture et d'architecture formés de rinceaux, de feuillages, de plantes, d'animaux et même d'êtres imaginaires, et si l'on donne celui de grotesques à la représentation d'une idée purement fantaisiste, on ne doit pas trouver étrange que Raphael ait eu la fantaisie de représenter aussi son nom en arabesques.

Notons en passant que le nom de grotesques est bien plus approprié que celui d'arabesques, car les arabes ou maures qui donnaient à ces ornements le nom de mauresques, n'y faisaient entrer aucune espèce de figures d'animaux, ce qui leur etait expressément défendu par la loi de Mahomet.

Les paysages à gauche du tableau de la Cène sont de plus facile observation, parce qu'ils ne refléchissent par autant la lumière qui vient des fenêtres, comme le font ceux du côté opposé, dont on a du tirer les photographies sous une certaine inclinaison pour éviter cet inconvenient.

Ce travail a été fait par M. Fernando Brutt, associé de la maison Emile Biel & Ce, avec une perfection qui fait droit aux justes louanges que nous leur adressons ici, comme la première maison de ce genre en Portugal, et comme on le verra dans les phototypies qui accompagnent le texte.

On peut en mieux juger par la confrontation avec la collection complète des œuvres de Raphael. Il est à propos cependant de remarquer ce qui dit Gustave Planche, liv. 1, *Portraits d'artistes, pein-*

tres et sculpteurs, pag. 224: «Pas un des procédés que l'industrie moderne a mis à la mode depuis quelques années, ne peut lutter avec la gravure pour la reproduction des œuvres savantes».

1° En deux coups de pinceau le peintre a tracé à gauche de la Cène un grand rocher au haut du quel sont deux hommes, et à en juger par la ligne que l'un deux tient à la main, l'un s'occupe à la pêche, tandis que l'autre est plongé dans une grande rêverie. Au dessous du rocher coule une rivière qui baigne le pied de quelques arbrisseaux; de l'autre côté une roche qui avec le rocher forme un V, et avec les arbrisseaux représente la fórme d'un R.

Au milieu du courant, un peu au dessus du coin inférieur du cadre les eaux forment la date de 1512 que l'on voit encore répetée dans les lignes du bas du rocher et qui avec les arbrisseaux forme le nom de Raphael; et au dessous de ces dernières le mot Urbini terminant par un I plus distinct. Au coin de la base, le monogramme formé par un R et un V qui surmonte cette lettre; dans le haut, les nuages donnent à l'ensemble la forme d'un R.

2° Dans le dessin suivant, au coin qui est auprès de la fenêtre, trois collines en des plans différents; sur le haut des nuages, le tout représentant la même lettre R, et les lignes formées par les montagnes décrivant un V.

Sur la colline qui est au milieu trois hommes; le premier est assis et semble caresser un animal qui de loin ressemble à une brebis, et représente la syllabe RA; l'homme du milieu forme avec les bras et les jambes la syllabe FA et la lettre E; le troisiéme, couché, forme avec son ombre la lettre L. L'arbre et les arbustes de la première colline forment un R, et au milieu de la base on lit clairement la date 1512, qui fut la première que nous découvrîmes quand le passage cité de l'*Histoire Universelle* appella notre attention. Au dessus de la date quelques traits représentant le premier nom; sur une autre ligne, le second, et presque au milieu de la base le monogramme R avec un V au dessus. Le personnage du milieu semble marcher tandis que les autres paraissent réfléchir à ce qu'il leur dit.

3° Dans le troisième paysage on voit deux élévations de terrain au premier plan; plus loin une large rivière et dans le lointain, à l'embouchure de la même, les voiles de quelques barques; de l'autre côté une montagne à pic avec des constructions sur le haut qui ressemblent à une forteresse. Les nuages forment la partie supérieure du R, dont les arbres et les arbustes forment la première partie, et les lignes de la troisième colline la courbe de la seconde.

Au milieu de la première colline qui représente un R, on aperçoit les lettres M et D, et au dessous, très bien faits, les chiffres 1 et 2, ce qui correspond à la date 1512. Sur la seconde colline trois hommes, deux couchés et un assis, qui forment avec les arbres placés derrière eux les 12 lettres des deux noms.

Les arbustes les plus saillants de la seconde colline figurent le monogramme. L'homme du milieu semble parler en indiquant les navires qui sont à l'entrée du fleuve, tandis que les autres l'écoutent avec une profonde expression de mélancolie.

4° Sur la première hauteur du quatrième paysage, tandis qu'un homme semble pêcher à la ligne dans une rivière, une autre est couché sur les bras, à penser. La rivière décrit une courbe laissant une montagne à droite et baignant à gauche le pied de deux autres. Dans le lointain on aperçoit les cimes d'une autre montagne. L'arbre et les arbustes du premier coteau forment la première ligne du R, dont les nuages forment la partie supérieure; les lignes saillantes des montagnes qui vont jusqu'aux arbustes forment les courbes de la même lettre. Les lignes inclinées des montagnes peignent un V au milieu.

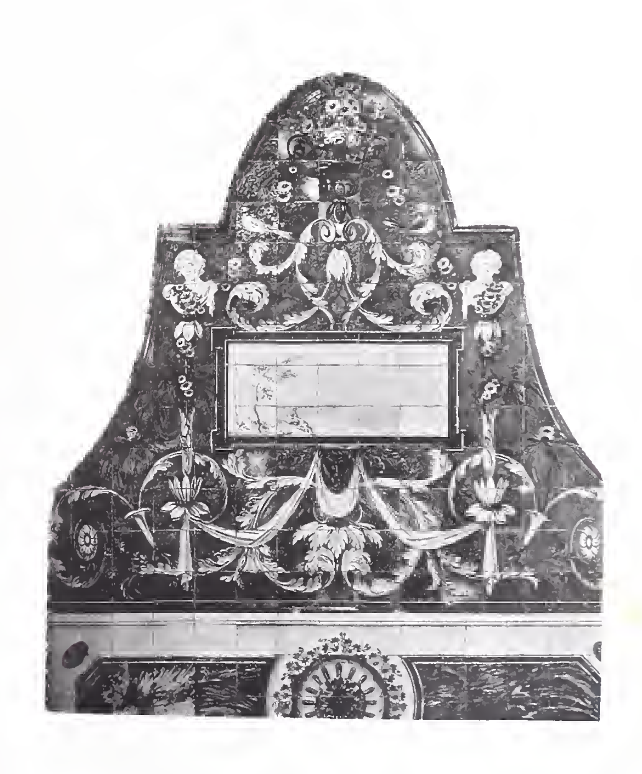
Les lignes que forment les deux hommes prennent encore la forme du premier nom; les lignes en zig-zag au milieu de la première hauteur représentent confusément la date de 1512; les arbustes qui sont auprès de la racine de l'arbre font un R parfait et au-dessous, vers le coin, plusieurs personnes ont lu Urbini.

5° Dans la cinquième peinture, un large fleuve court entre des montagnes, et au loin des maisons sur le bord du fleuve; sur le haut de la montagne qui est au premier plan, trois hommes assis par terre écoutent ce que leur dit un quatrième en action de marcher; l'arbre forme la première ligne du R, les nuages avec la ligne de la montagne jusqu'aux maisons, la courbe supérieure; la seconde est formée par la rive gauche jusqu'à l'arbuste. La première montagne représente encore un R, dont les hommes et les arbustes à coté des racines de l'arbre forment la courbe supérieure, et d'autres arbustes la courbe inférieure; deux arbrisseaux forment le V au milieu de la base; à la base de la montagne on lit la date 1512.

6° Sur le haut d'un rocher, dans le premier plan du sixième paysage, deux hommes, dont l'un est muni d'une ligne, s'amusent à pêcher. Un troisième debout, pendant que les autres sont assis, leur parle et semble, la main sur le cœur, leur manifester un sentiment de tristesse.

Près d'eux une planche et trois pieux forment un pont sur une rivière qui se jette entre les anfractuosités des rives; au second plan, du côté droit, on voit des arbres dans le lointain. Le pont sépare les deux courbes de l'R, dont les nuages avec le rocher forment la première courbe; la seconde est formée par les anfractuosités des rochers et par la rive gauche de la rivière; l'arbre et les arbustes forment encore au premier plan la première branche du R; les rochers au bas du pont forment le V. Sur la ligne de la base du rocher, les deux arbustes forment les lettres R et a. Au milieu du rocher, au-









près de la base se trouve la lettre f; les arbustes forment ensuite les autres trois lettres. Avec les ombres projetées par ces mêmes lettres on peut lire: Urbini. La date est encore répétée dans le coin.

7° Dans le dernier paysage du même côté, une colline occupe le second plan; sur la hauteur trois personnages; l'un couché, l'autre semble empêcher le troisième de s'éloigner; à côté sont des arbres au milieu du tableau. Au troisième plan, au loin, une colline et sur le haut les indices d'un village; sur une petite élévation au premier plan, des arbustes qui représentent les mêmes lettres, ainsi que les montagnes, les hommes et les arbres qui les représentent aussi, mais plus grandes. Sur le côté on lit très bien 512.

8° Du côtè droit du tableau de la «Cène» un paysage qui présente, comme le premier décrit, une meilleure perspective, parce qu'on peut l'observer de plus loin. Au premier plan un homme appuyé sur un baton, indiquant par un geste qu'il va se mettre en marche et avec l'autre main sur le cœur, montrant qu'un chagrin l'afflige. Un autre personnage assis auprès de celui-là semble absorbé dans une méditation profonde; un autre assis sur le penchant de la colline; au second plan deux jolis arbres sur un autre coteau; entre les deux élévations, une troisième qui semble avoir à son sommet un moulin à vent. Le monogramme est parfaitement bien tracé, et la date 512 bien claire. Les nuages, la cime des arbres, les hommes et les lignes inclinées des collines représentent les deux initiales que les arbustes du premier plan reproduisent encore.

9° Au second plan de la seconde peinture, deux hommes sont à causer en descendant une colline; un troisième, un baton sur le genoux, est assis et semble observer les édifices du haut d'une autre colline qui se trouve en face de lui. Les trois hommes occupent l'intervalle formé par l'intersection des lignes des deux collines avec une troisième qui est presque verticale et indiquée par les arbres plantés sur son sommet, dont quelques uns s'avancent sur la pente. La ligne qui détermine le versant de l'autre côté de la colline, coupe un sillon auprès d'un mamelon, et tous deux viennent déboucher au pied de la colline du second plan. Sur la première élévation de terrain un tronc d'arbre brisé, suivant l'habitude de Raphael quand l'arbre ne convenait pas à son dessin, soit parce qu'il touchât à l'extrémité de son tableau, soit qu'il mit embarras à la représentation de quelque personnage ou de quelqu'autre objet important.

A côté quelques arbres réunis forment une élégante coupole qui occupe l'espace de ciel qui est entre les collines, espace sillonné par quelques nuages. Les arbres forment la ligne principale d'un R, et la partie supérieure des arbres forme le commencement de la première courbe qui avec la ligne de la colline la plus escarpée va terminer aux personnages; la seconde ligne suit le faîte de la montagne du second plan, et s'enchevêtre avec les arbustes qui la couronnent. Les personnages occupent le sommet du V formé par l'inclinaison des collines. Le premier arbre brisé forme un R et le second un V; une haie de roseaux forme au milieu des arbres et avec leur ombre un autre R. Dans le coin auprès de l'arbre brisé, on voit un d avec les chiffres 1 et 2, qui donne la date 512. Les trois hommes représentent encore les lettres du nom de Raphael.

10° Dans la peinture suivante, la troisième du côté droit, une large route cotoie la montagne du second plan, ombragée par les arbustes plantés sur les côtés. Au premier plan, un rocher sur lequel est planté un arbre rabougri, qui montre le peu de vitalité qui lui fournissent ses racines; auprès du rocher un homme assis, plus loin un autre marche, et avec les bras, les jambes et son ombre obéit à la fantaisie du peintre et représente les lettres de son nom.

Celui qui regarde avec attention le «Songe de Jacob», de Raphael, verra une haie semblable à celle qui est au côté gauche; le chemin paraît le même que traverse le troupeau de brebis dans le «Retour de Jacob à Chanaam».

Comme dans les autres paysages, le tout représente les initiales R et V. Le rocher nous montre l'ouverture d'une grotte formée par l'intervalle entre la ligne droite et la courbe inférieure d'un autre R. Un peu au dessous de cette entrée on voit la date de 1512, mais le 5 ressemble plus a un D, ce qui du reste lui donne la même signification.

11° Sur le haut d'une colline, au second plan du quatrième tableau, on voit au loin un moulin; sur le premier plan au pied de la colline qui s'incline jusqu'à rencontrer le versant d'une seconde, un pasteur couché et une femme assise semblent exprimer leur découragement à la vue des arbres déracinés par quelque torrent; sur le haut de cette colline, où les eaux ne pouvaient causer autant de dommages, quelques arbres sont debout. Au croisement des collines on distingue le V. Le tronc des arbres au sommet de la colline avec les premiers débris simulent la ligne de l'R, dont la courbe supérieure est tracée par les nuages et par la ligne du versant de la seconde colline; la courbe inférieure est dessinée par la ligne inclinée de la seconde et s'enchevêtre dans les débris des arbres fracassés. Les lettres inclinés du nom de Raphael suivent ces mêmes débris. La date 1513 se voit auprès du premier arbre brisé un peu au dessus du coin gauche.

12° Dans la cinquième peinture un homme parait arrêtè dans sa marche appuyé sur un baton, tandis qu'un second, s'aidant aussi d'un baton, fait des efforts pour se lever. Un arbre peu épais les couvre de son ombre. Un petit ravin sépare le premier monticule du second plan, et montre une suave ondulation du terrain où l'étude profonde de quelque

paléographe pourra trouver une ressemblance avec un tumulus celte placé auprès des arbres du ravin, qui se redresse aussitôt et nous laisse voir d'autres arbres sur le haut de la montagne.

Cela n'est pas fantaisie de notre part, c'est la comparaison fondée sur le fait des pierres qui paraissent suspendues. Si l'étonnement que ces pierres cause quand on les voit sur le terrain est grand, grande doit être notre admiration quand nous voyons dans les ouvrages les paléographes rompre les voiles du temps pour faire à nos yeux la lumière produite par un travail intelligent.

Le tronc de l'arbre principal représente la première ligne du R, dont la courbe supérieure est formée par le feuillage du même arbre, par les nuages, et encore par d'autres arbres, qui continuent la même courbe par l'arête de la colline jusqu'à la rencontre du second coteau, d'où descend la seconde ligne jusqu'à se perdre dans les arbustes du fond. L'arbre principal et les deux hommes retracent les lettres du nom de Raphael, et continuent jusqu'aux limites du versant du premier plan à former le nom d'Urbini avec les lignes en zig-zag des arbustes. Au coin, on lit très clairement la date 1513.

13° Enfin, dans le sixième paysage qui est le premier à gauche en entrant dans le réfectoire, un personnage semble s'arreter dans sa marche pour indiquer du doigt le tableau de la «Cène», et comme inviter à un sujet de conversation plus élevé. Au second plan, sur le versant de la coliine quatre hommes causent en se reposant des fatigues d'un voyage par ces chemins montagneux.

Ni les figures ni la représentation des travaux étaient des sujets qui devaient distraire l'attention des chanoines du sujet de la «Cène» pendant leurs repas; la nature est toujours indolente dans ces paysages, si nous pouvons nous exprimer ainsi, et les eaux et les accidents du terrain semblent convier au repos.

Sur le haut de la troisième colline un village qui nous rappelle les mêmes dessins que l'on aperçoit dans les toiles «Dieu apparaissant à Moise au milieu d'un buisson» et «Dieu apparaissant à Isaac». Le faîte des arbres et l'homme forment la ligne de l'R, les nuages et les maisons forment la courbe supérieure; la courbe inférieure suit la ligne d'intersection des deux collines, y compris les personnages, et vient terminer à de petits arbustes. Le V est formé par les lignes des coteaux. Les arbrisseaux et l'homme retracent toutes les lettres du nom de Raphael; le nom d'Urbin vient après formé par les arbustes et les roseaux. La haie de roseaux est au milieu de la base et représente la date de 1513. Les hommes et les arbustes de l'autre coin forment les lettres du nom de Raphael.

Dans toutes ces peintures le maître a suivi le même style pour reproduire son nom, et si quelqu'un veut, comme cela nous est arrivé à nous même, voir dans ce fait un effet de notre imagination, nous ferons observer que plusieurs fois, soit dans des dessins du même peintre soit en d'autres, nous avons en vain cherché cette idée de reproduction. Du reste pour que le lecteur puisse se certifier de cette vérité, qu'il prenne note, malgré ses doutes, de la première date et des premières lettres qu'il aura aperçu par hasard dans un premier examen, qu'il en prenne aussi de celles qu'il observera dans d'autres examens; après quelque temps il rencontrera ces mêmes dates et ces mêmes lettres tandis qu'il en cherchera vainement dans d'autres tableaux.

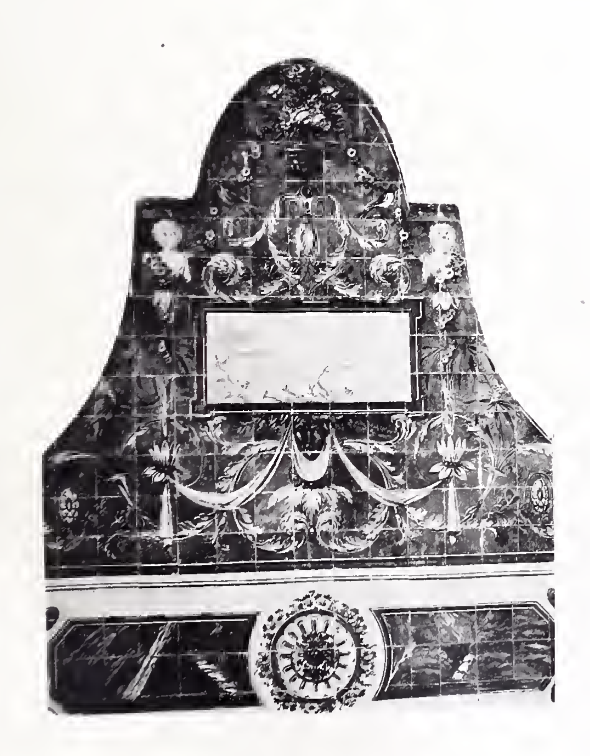
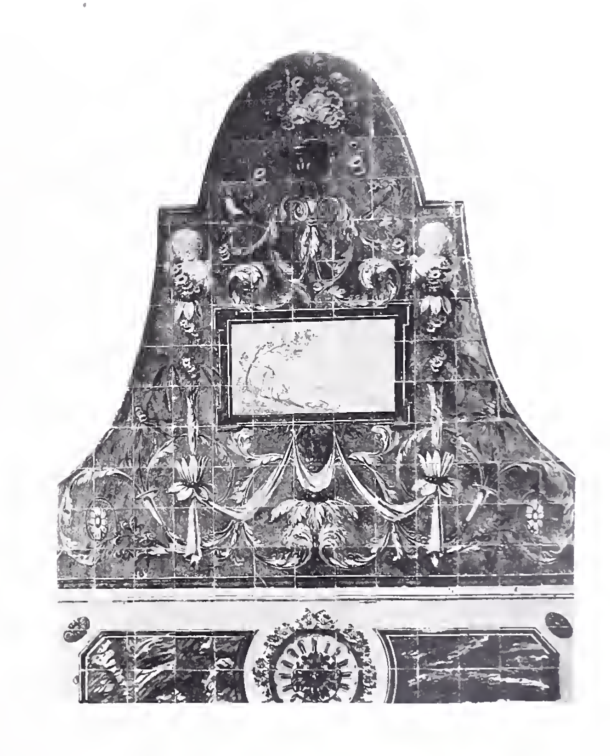
Si par hasard la disposition de quelques traits lui fait voir une certaine ressemblance avec les lettres en question, bien certainement que leur réunion ne pourrait lui faire composer le nom d'un peintre, à moins que ce dernier n'ait eu l'idée fixe de le reproduire. Et si la coincidence de la même disposition des traits dans toutes ces paysages indique la phantaisie du maitre, elle prouve aussi qu'on ne peut en bonne foi conserver le moindre doute.

Outre tout ce que nous venons de dire, quiconque fera la comparaison de différentes peintures de Raphael avec celles-ci, y verra des maisons qui ont la même configuration que celles de la toile de «Abraham et Melchisedech», et de «Joseph vendu par ses frères»; il y verra des arbres et des maisons semblables à celles du «Sacre de Salomon»; il verra la même forme d'arbres que dans la «Création du monde»; des collines, des arbres et le même chemin que l'on voit dans le «Sacrifice de Noé»; les mêmes lignes inclinées des coteaux et des arbres dépouillés de feuilles de la «Colonne de nuée»; le même arbre et les mêmes roseaux que l'on voit dans la peinture «Promesse de Dieu à Abraham»; les montagnes et l'arbre de la peinture «Noé construit l'arche»; enfin le style des paysages en tout ce qui est lointain est parfaitement semblable dans ces diverses productions.

Et il devait en être ainsi, car les plans lointains indiquent dans les tableaux de Raphael qu'il ne voulait pas distraire l'attention qui devait ici se porter toute entière sur la toîle de la «Cène».

Ces peintures accompagnent suavement le tableau principal, comme les paysages que l'on observe dans le «Couronnement de la Vierge» et dans le «Saint Michel»; avec les mêmes accidents de terrain que l'on voit au loin dans le «Mariage de la Vierge»; avec des arbres encore très ressemblants dans le «Christ aux limbes»; avec les montagnes comme celles qui forment le fond de la peinture «Conduis mes troupeaux»; et de «L'adoration des bergers»; ainsi que dans le paysage que l'on entrevoit par la fenêtre qui se trouve dans «La mort d'Ananias»; comme cela doit arriver enfin dans plusieurs autres paysages car nous n'avons pu réunir encore toutes les reproductions de Raphael.



CHAPITRE XVI

Description des peintures en verre émaillé connues sous le nom d'«azulejos» ou majoliques de la salle du «De profundis» et de la cuisine

1° Passavant avait si peu de données des travaux de Raphael sur majoliques, qu'il censure Malvasia d'avoir consideré Raphael comme potier dans les fabriques d'Urbini; mais on doit noter que Malvasia le considère comme peintre potier et assure qu'il fit un long séjour dans les fabriques d'Urbini.

Passavant, qui connaissait peu d'ouvrages de Raphael en ce genre, ne put se faire à l'idée que Raphael, avec son gènie si actif, eût pu s'arrêter tant de temps dans ces ateliers de faïence sans qu'il ait eu connaissance de ses travaux, et cependant il confesse qu'il y a une lacune, tant dans les ouvrages, que dans la vie de Raphael.

M. Kératry dans son travail sur Raphael, travail enthousiaste et bien élaboré, vient faire la lumière dans la question: «C'est du simple trait de quelques figures sur faïence, dans un atelier obscur, qu'il arriva aux poëmes de l'école d'Athènes; à «l'Attila terrassé dans son orgueil par un prêtre (Léon X)», au «Supplice d'Héliodore» du palais Farnèze, et à la «Transfiguration»». Nous ignorons quelles sont les *figures* que Raphael *ébaucha dans un atelier obscur*, et M. Keratry ne nous en dit rien: ce qu'il y a de certain c'est que ce ne sont pas les ouvrages dont Passavant fait mention, car ceux-ci sont importants et parfaitement connus. Mais on peut considérer comme ébauches les peintures du réfectoire que nous venons de décrire, car elles ont du être éxécutées selon la méthode de Raphael, en faisant obéir le pinceau à la rapidité de la pensée, suivant l'assertion de plusieurs écrivains qui expliquent ainsi sa grande facilité d'exécuter dans les peintures dont nous allons nous occuper.

Il ne faut pas cependant exagérer cette activité, puisque la permanence de Raphael dans les fabriques d'Urbini se trouve expliquée par les paroles de M. Rumchr *(Italienischen Ferschun*, III, pag. 113): «que Raphael avait eu une liaison d'amour à Urbini avec la fille d'un potier, et il cite à l'appui «une assiette sur laquelle était un jeune homme blond embrassant une jeune fille dans un atelier de poterie.» En outre, le docteur G. K. Nagler (*Raphael als Mench*, etc.) «suppose même que cette fille de potier était allé à Rome, et qu'elle n'était autre que la Fornarina». Remarquons encore que le nom de Fornarina donné à «Margarita donna di Raffaello», peut tout aussi bien procéder d'enfourner du pain comme de la faïence, ce qui s'expliquerait bien mieux, en supposant qu'elle était occupée à ce service dans la poterie où Raphael fit un si long séjour. Si l'imagination d'un poëte nous montre Raphaël voyant pour la première fois la Fornarina au moment où celle-ci se baigne les pieds à une fontaine, nous pouvons objecter qu'il ne manque pas de sources dans les environs d'Urbini, et que d'ailleurs, c'est de l'autre côté des Apennins et près d'Urbini que le Tibre prend sa source. Mais laissant de côté la belle Fornarina, nous voulons à peine porter le lecteur à ne pas trouver étrange l'attention prolongée que Raphael semble avoir donné aux travaux sur faïence.

Notons en passant les paroles de M. Kératry à propos de Raphael: «qu'il s'appropria jusqu'à ses réminiscences», et plus loin «qu'aucun de ses ouvrages ne portait empreinte du travail. Admis au secret de sa courte destinée, on dirait volontiers, que pour tromper celle-ci, il s'est hâté de les produire; on serait même tenté de croire qu'ils lui ont fort peu coûté».

En effet, l'exécution de ces paysages devait être si rapide et devaient représenter tant de souvenirs de quelques ramifications des Apennins, tant ils ressemblent aux paysages lointains que Raphael a tracé dans les tableaux que nous avons déjà cités, pour montrer l'analogie et la ressemblance entre eux et les majoliques, qu'il nous semble avoir compris le sentiment de Raphael, quand, dans le chapître précédent nous lui avons attribué la fantaisie de reproduire son nom sous toutes les formes.

Nous voyons dans ce caprice une expression d'un sentiment de regret, la manifestation d'un doux souvenir, dans laquelle ces lieux devaient occuper une place importante.

Quelle que fut la pensée de Raphael, il faut que le lecteur étudie attentivement, afin de ne pas porter de jugement sans mure réflexion, car plus son examen sera attentif plus son opinion nous sera fa-

vorable; il faut qu'il ait bien présentes les paroles de Mr. Kératry, à propos des personnes qui vont à Rome admirer Raphael: «ils cherchent Raphael, et s'étonnent de ne pas le trouver. Il faut qu'on leur dise; vous êtes devant lui! tournez les yeux; le voilà encore; c'est sur cette toile, c'est sur ce stuc qu'il peignait. Prenez y donc garde. Ceci s'explique sans peine; ils s'attendaient au fracas des écoles modernes, et tout est tranquille sous leurs yeux, il ne règne tout juste sur les surfaces où s'est promené le pinceau du grand maître, que cette somme de mouvement nécessaire à la conservation de l'action nécessaire».

Tout ce que nous venons de dire est nécessaire pour que le lecteur qui observera toutes ces peintures avec attention puisse voir dans nos assertions autre chose que notre fantaisie.

Si nous sommes convaincus qu'il ne reste plus au lecteur le moindre doute quant aux toiles, nous croyons de notre devoir de dissiper les doutes qu'il pourrait avoir sur l'authenticité des majoliques.

Le fait qui nous occupe n'a plus rien d'étrange après les paroles de Mr. Kératry, mais va être encore affirmé par les peintures que nous allons décrire; dans celles-ci, en effet, outre que les ornements, les arbustes, les fleurs et les paysages nous révèlent le même pinceau, révélation confirmée avec la plus grande évidence par un dessin qui se trouve au haut d'une peinture entièrement semblable aux paysages du réfectoire, nous allons encore retrouver les qualités les plus sublimes de Raphael comme peintre d'histoire et comme peintre philosophe; et si les preuves présentées dans le chapitre antérieur servent à prouver l'authenticité de ces majoliques, celles-ci serviront à prouver l'authenticité des premières.

2°, n° 1. Les chanoines de Saint-Augustin n'étaient pas moins jaloux de la noblesse de leur ordre que des droits de *fidalguia* de leur monastère. Comme chanoines réguliers, ils avaient la précédence sur tous les ordres par antiquité, par leur doctrine, par leur règle, par noblesse et par le grand nombre de saints, ainsi que le dit le P^e^ D. Nicolas de Sainte Marie, dans sa chronique de l'ordre des chanoines réguliers du patriarche Saint-Augustin. Comme particuliers, vivant en communité, leurs *foros de fidalguia* remontaient à un compagnon d'armes du premier roi de Portugal. Ce fut en reconnaissance des victoires qu'ils avaient gagnées ensemble qu'Alphonse Ancemonde dit au comte D. Henri (père du premier roi de Portugal), qu'il avait donné l'église et le monastère de Sainte Marie de Refoyos do Lima au prieur, fils de le même Alphonse Ancemonde et aux chanoines.

C'est le sujet de la première peinture que l'on voit sur les majoliques de la salle appellée du *De profundis*. Par l'importance que les religieux donnaient à ce fait historique et à ceux que nous allons décrire on comprend que les chanoines aient cherché pour les reproduire, un peintre dont le renom fût à la hauteur du sujet.

Soit que la modestie du peintre lui ait fait signer son nom en lettres si petites, qu'il aurait passé inaperçu, si nous n'avions eu la bonne fortune de le découvrir; soit que les religieux eussent déjà à cette époque, voulu cacher ce que les rois et les grands de divers pays recherchaient avec tant de sollicitude, ou, que Raphael, en butte aux persécutions de Rosso que ses disciples cherchaient à assassiner pour venger leur maître des offenses que ce peintre lui avaient dirigées, ou pour toute autre raison, le fait est qu'il est certain qu'il y avait en Portugal si peu de souci pour connaître les auteurs des nombreuses et importantes peintures enfouies dans les couvents et chez les particuliers, qu'en 1836 on lisait dans le *Panorama,* liv. 2e, pag. 122, à propos du couvent des chanoines réguliers de Santa Cruz de Coimbra: «Les deux objets les plus importants qu'il y avait au couvent, étaient la bibliothèque et le santuaire; les raretés de l'une et de l'autre furent envoyées au Porto. On dit que parmi les tableaux qui ornaient le santuaire, il y avait une «Transfiguration de Raphael» et une «Adoration des rois», de Rubens». Il en coûte de croire, que le *Panorama,* journal rédigé par Alexandre Herculano et autres écrivains dignes d'être ses collaborateurs, se soit contenté de l'expression «on dit», sans chercher à s'enquérir de l'authenticité de ces ouvrages.

En agissant ainsi, ces rédacteurs, suivaient l'exemple du chroniste D. Nicolas de Sainte-Marie, qui (pag. 87, liv. 7 de sa chronique) nous dit que dans la solemnité des quarante heures à Coimbra, «on couvrait les murs du cloître de tapisseries très-fines, qui représentaient l'histoire des premiers rois d'Israel, Saul et David, en figures *très au naturel;* ce sont de grandes toiles qui couvrent les murs du haut en bas; elles furent données au couvent par le roi D. Manuel». Quelqu'un a-t-il cherché à connaître le peintre historien qui a fait les cartons de ces peintures, dans le temps que Raphael dessinait les cartons des fameuses tapisseries de la chapelle Sixtine?

Cette notice nous a paru très-significative, parce qu'elle corrobore notre assertion sur le peu de sollicitude qu'il y avait à conserver le nom des auteurs de ces peintures, et encore parce qu'elle prouve que les chanoines de Refoyos, indépendants comme ils l'étaient alors, puisqu'ils ne devaient obédience qu'à Rome, n'étaient pas inférieurs à ceux de Sainte-Croix de Coimbra, ni par les privilèges de noblesse, ni par leurs désirs de rehausser l'importance de leur couvent en cherchant pour cela les meilleurs artistes.

La date 1513, et la lettre R, ainsi qu'un petit v sur la courbe supérieure de l'R[1], se peuvent lire clairement sur le pli du parchemin qu'Alphonse An-

[1] Parfaitement conservées par l'émail.

cemonde tient à la main. Et cependant on remarquera qu'outre ce que nous avons dit sur la perte du secret de l'émail, dans un passage extrait de l'*Histoire universelle* de Cesar Cantu, Mr. Félix Clément dit encore, pag. 201, dans son histoire abrégée des beaux arts (travail digne de la plus haute considération par son étendue et la clarté avec laquelle il est écrit): «A partir du xveme siècle l'esthétique appliquée à l'art de l'émail a été perdue».

L'attitude du chevalier Alphonse Ancemonde, quand il déclare avec ses compagnons, sa résolution au comte D. Henri, est si expressive; cette déclaration que le page écoute témoignant qu'il connait la grandeur de cet acte reçu par le comte avec tant de plaisir et de reconnaissance; la gratitude des chanoines qui se dirigent vers le manoir du comte est si manifeste, que l'on reconnaît qu'aucun peintre n'a mieux mérité que Raphael le surnom de peintre d'histoire. Le mur couronné de créneaux du castel, la colline que l'on aperçoit en face nous montrent le lieu de la scène à Refoyos. Outre la grâce et l'harmonie de lignes on remarque encore la manière élevée avec laquelle est representé le sujet. Ce que Raphael seul pouvait faire avec tant de vérité comme l'indiquent les autres dessins que nous allons décrire.

Il faut d'abord bien comprendre le sens du mot *vérité*, appliqué à la peinture pour distinguer la différence qui existe entre la vérité simple, la vérité idéale et la vérité composée, dont jamais aucun peintre n'a atteint la perfection.

«Raphael outre les beautés idéales, a vraiment possédé une grande partie de la vérité simple, et pour ce motif s'est rapproché plus que tout autre de la perfection». Nous transcrivons ces paroles du tome 2e du *Panorama*, pag. 363, d'un article sur les beaux arts, que nous trouvons très-judicieux et parfaitement en harmonie avec les peintures que nous traitons ici. Dans cet article l'auteur considère la vérité simple «une imitation fidèle des mouvements expressifs de la nature et des objets, tels qu'ils s'offrent à la vue du peintre, de telle sorte que les carnations nous paraissent de vraies chairs, les vêtements de vraies étoffes de lin, de laine ou de soie; et que chaque objet conserve le vrai caractère naturel tout en lui donnant un relief apparent par la sage intelligence du clair obscur et l'harmonique union des couleurs; enfin, de manière à donner au tout un ton harmonique par la fusion de la couleur locale et la perspective. La vérité idéale comprend l'abondance des idées, la richesse de l'invention, la convenance des poses, l'élégance des contours, le choix des expressions, l'élégante simplicité des vêtements, enfin tout ce qui sans altérer la vérité première, nous la peut rendre plus agréable et plus convenable.»

Nous ne craignons pas l'application de toutes ces règles rigoureuses faites à nos peintures, parce que cette rigueur atténuée, quant à la vérité simple, par le genre de peinture (majoliques) que le peintre éxecute sans voir les couleurs des teintes, et pleinement évident quant à la vérité idéale, vient confirmer nos assertions par la confrontation avec les paroles de l'éminent écrivain, et donne aux peintures dont nous nous occupons leur véritable auteur indiqué par la vérité idéale dans la rigoureuse acception des paroles du critique, que l'on connaît avoir pour collaborateur Alexandre Herculano et A. F. de Castilho si l'un des deux n'a lui même rédigé l'article.

Quiconque remarquera l'expression des personnages confessera que le peintre ne pouvait être surpassé dans la manière dont il les fait mouvoir, parler, penser et exprimer leurs sensations, et que l'histoire nous montre que Raphael seul a atteint un si haut degré de vérité idéale. Si toutefois quelqu'un pouvait nous indiquer un peintre portugais qui se soit élevé si haut en peinture, bienvenu soit notre travail pour avoir arraché ce nom de l'oubli. Mais que le nom de l'artiste soit portugais ou étranger, la critique ne sera juste que tout autant que l'on trouvera en lui toutes les qualités réunies, et que les dates et les initiales concorderont avec les noms et les initiales que nous trouvons sur les majoliques et sur quelques unes avec le nom entier, ou bien, faudra-t-il encore que l'on détruise nos assertions en les considérant comme une illusion de nos sens. Mais nous sommes certains que cette dernière critique ne nous sera faite que par quelqu'un plus désireux de contester, que sûr de la justesse et de l'autorité que pourrait donner une étude réfléchie du sujet.

A chaque pas, nous demandons secours aux bons auteurs; c'est par leurs paroles que nous confirmons notre opinion. Citons encore Félix Clément, p. 2 de son précieux ouvrage:

«Il y a aussi au fond de notre cœur une flamme qui s'éveille, une sorte de passion du beau. Sans cette image idéale de la beauté qui est en nous, les chefs d'œuvre ne triompheraient pas de l'indifférence et de l'insensibilité. Cicéron en a fait le principe du goût: «Incidet animæ species quædam pulchritudinis». L'esthétique consiste dans la raison du beau. Chercher et comprendre la raison du beau, tel est l'objet de ce qu'on appelle l'esthétique».

L'intelligence du lecteur doit donc faire vibrer cette corde sensible de son cœur pour mieux former son jugement sur ces œuvres.

Nous n'avons pas seulement à combattre l'indifférence ou l'insensibilité, mais encore à dissiper les doutes, pour que l'évidence soit aussi claire que la lumière. C'est pour cela que nous mettons en œuvre tous les moyens, de manière à ce que le lecteur même étranger à l'art puisse reconnaître l'authenticité par tout ce que nous avons dit, fondant son jugement sur la vérité idéale avec laquelle ce peintre d'histoire a retracé les faits qui se passent, à l'occasion

de la «Cène» et dans la celulle de Saint-Antoine, ou représenté son nom dans les paysages du refectoire, ou plutôt lié son nom aux lieux qui lui avaient laissé de plus doux souvenirs; ce qui nous porte avec la plus grande évidence à reconnaître combien il est digne du titre de peintre philosophe.

Si jugeant le peintre par ces deux titres, les peintures nous indiquent clairement son nom, la vérité simple nous le confirme encore par la parfaite exécution que l'on observe partout, même dans l'encadrement dessiné entre les colonnes peintes sur ces majoliques.

L'encadrement est simple et quoique «presque infini le nombre des ornements des moulures», comme le dit Davila dans son *Cours d'architecture de Vignole,* pag. 10. On remarque dans ce dessin, que «les filets, les chapelets de grains, et les raies de cœur simple», comme les appelle le même auteur, sont exactement les mêmes qu'aux «douze cintres des Stanze», de Raphaël, dont nous avons les photographies sous les yeux.

Les colonnes d'ordre jonique à côté de l'encadrement contiennent la base, le dé, la corniche du piédestal; la base, le fût, le chapiteau de la colonne; l'architrave, la frise et la corniche de l'entablement; ce que l'on observe aussi de la même forme dans plusieurs colonnes des *Stanze,* des *Tappizerie,* et dans le temple élégant que l'on aperçoit au fond du tableau du «Mariage de la Vierge».

Entre les deux piédestaux, au milieu, est un cartel où se trouve l'inscription relative au sujet. La ressemblance de ce cartel avec celui que l'ange de la «Vierge au Donataire», tient à la main, nous indique que l'auteur anonyme de la notice qui accompagne la gravure qui représente cette toile, ne s'est pas trompé en disant que «le cartel était destiné sans doute à recevoir une inscription qui aura été oubliée ou effacée, car il n'y en a plus de traces».

Ici l'inscription ne pouvait disparaître, préservée par l'émail. Cette habitude de mettre des inscriptions est remarquée en plusieurs des peintures du maître dans les stanze; les lettres dans les inscriptions des figures allégoriques de la Théologie, de la Poésie, de la Philosophie et de la Jurisprudence, ont la même forme que celles des majoliques; mais ici l'ornementation de l'encadrement de ces légendes est plus embellie; elles sont entourées de guirlandes de fleurs, de feuilles d'acanthe, tout comme dans les dessins du réfectoire. On remarquera en passant que cette même forme de lettres, a une grande importance. Au dessus des colonnes, au haut de l'encadrement, il y a deux pyramides d'enfaitement, avec des fleurs et de petites rosaces, des guirlandes de fleur, des feuilles d'acanthe et de figuier, qui dessinent d'élégantes volutes terminant en rosaces, ainsi que dans les ornements des Loggie et des Stanzes.

2° A l'époque où les prêtres abandonnaient leurs villages pour suivre l'armée qui allait combattre pour le pape, il n'était pas étonnant que l'on perdit les traces d'un homme qui savait mieux peindre les batailles au sein de la paix, que prendre part à des luttes sanglantes. Le passage suivant que nous empruntons au *Panorama,* liv. 2, pag. 69, vient confirmer nos paroles: «Ulrich Zwinglio, prêtre du canton de Glaris, accompagna, en 1512, comme chapelain, l'armée de ce canton qui allait combattre en Lombardie en faveur du pape contre les français. C'est pendant cet intervalle que l'idée des batailles s'empara de l'esprit du peintre et qu'il se prépara pour le premier ouvrage en ce genre en 1514, la «Rencontre de Leão I avec Attila». Ce fut dans cette intervalle qu'il exécuta les dessins de la salle dont nous nous occupons, et dont le principal est celui que nous allons décrire, parce qu'il représente le premier roi de Portugal.

Comme nous l'avons dit, en citant Davilla, le nombre de moulures est infini, et pour cela on admettra difficilement qu'un autre peintre que Raphael ait exécuté comme dans la peinture murale «La rencontre des hordes d'Attila», que nous plaçons dans l'ordre chronologique après les travaux de Refoyos, dans les encadrements de ces peintures, les mêmes «filets, les mêmes chapelets de grains, les mêmes raies de cœur simples», le tout avec la même disposition et la même régularité que dans la peinture murale citée. En outre, le peintre, ainsi que nous l'avons dit à propos de la «Vierge de Saint-Antoine», avait l'habitude dans les dessins successifs, de reproduire les mêmes détails, tout en les modifiant en mieux. Comme les ornements de ces majoliques sont les mêmes que ceux déjà décrits, la description que nous avons faite des premiers s'applique à ceux-ci.

L'époque où ces peintures furent exécutées, et les sujets auxquels le peintre faisait allusion démontrent que son esprit était préoccupé par les idées de guerre, qui lui faisaient représenter couverts d'armures, les principaux personages de la «Rencontre des hordes d'Attila», et dans les peintures dont nous nous occupons, «D. Alphonse Henri, le comte D. Henri, Alphonse Ancemonde et ses compagnons». La date et le lieu où fut faite cette donation corroborent cette idée. En effet, à 14 kilomètres de distance du monastère, et quatre ans après la donation du comté de Refojos par le comte D. Alphonse Henri au comte D. Mendo, eut lieu la bataille de la Veiga de Val de Vez, connue sous le nom de *Veiga da matança,* bataille dans laquelle le comte D. Alphonse Henri défit son cousin D. Alphonse VII.

D. Nicolas de Sainte-Marie nous dit, pag. 74, liv. VII: «Le même Roi (D. Alphonse Henri) remit au monastère de Sainte-Croix une grande partie du morceau de la vraie croix qu'il eut du butin de la bataille qu'il avait livré à son cousin D. Alphonse VII de Léon et Castille, à la Veiga de Val de Vez qui

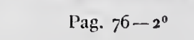


Pag. 74—1º



Pag. 78—3º





Pag. 76—2º

reçut à cause de ce fait d'armes le nom de Veiga da matança (tuerie), et se trouve située entre le Douro et le Minho, entre la ville des Arcos et la paroisse de Saint-André de Guilhadeses, dans laquelle notre prince D. Alphonse Henri remporta une victoire sur son cousin le roi de Léon, vers l'année 1128, ainsi que le raconte la *Monarchia Lusitana*, liv. IX, 3e partie, chap. 16, où la narration termine par ces paroles: «Les portugais furent vainqueurs, et l'infant D. Alphonse fit par ses propres mains des prodiges de valeur. Nos écrivains racontent que le roi de Castille, fut blessé à la jambe, et que les comtes furent faits prisonniers. L'infant trouva dans le butin un grand morceau de la vraie croix, qu'il déposa dans l'église de Grade, à une lieue de distance du champ de bataille, où encore aujourd'hui il est conservée avec le souvenir de nombreux miracles».

Or, Alexandre Herculano, dit pag. 333, liv. III, qu'il n'y eut point de bataille mais un grand tournoi. «Le souvenir de ce fait, dit-il, s'est perpétué sous le nom de Jeu de Bafurfio ou Boforda, qui se fit sur le champ du tournoi, et que la tradition populaire grossissant le fait suivant l'habitude appela Veiga da Matança (champ de la tuerie), quoique l'histoire ne nous dise pas qu'il mourut un seul des nobles champions dans la rencontre.»

En vue de cette formelle déclaration du grand historien, nous douterions de l'affirmation de D. Nicolas de Sainte-Marie, si nous ne lisions à la note que le même Alexandre Herculano présente au mot *Baforda,* et dans laquelle, s'appuyant de l'autorité de la *Chron. Gothor. de la Monarchia Lusitana,* pag. 3, liv. 10, chap. 8, il nous donne l'explication de ces jeux; et comme il se sert aussi de l'autorité de cet ouvrage pour nous dire que la bataille fut un tournoi, nous pouvons aussi nous éloigner de l'opinion des deux écrivains pour suivre celle de la *Monarchia Lusitana.*

En partant de cette hypothèse qu'aucun des deux auteurs n'a cité à faux, je suis porté à croire qu'Alexandre Herculano, voyant la narration de la prise du morceau de la vraie croix au liv. IX l'a passée sous silence, parce qu'il fuyait des miracles comme le diable de l'eau bénite, et qu'il a rencontré au liv. x, la description de ces joutes ou tournois, qui eurent lieu à la Veiga da Matança après la bataille de Guimarães, 1198, jusqu'au printemps de 1140, époque où selon le même A. Herculano les deux cousins célébrèrent une trêve...

Oliveira Martins marque la date de 1128 à 1137: «pour les guerres de Léon» et pour l'époque définitive de la démarcation des frontières du nord (Minho) et de l'est (Alem-Douro), et pour le traité de Val de Vez.

Or, à la pag. 338, liv. I, A. Herculano dit aussi: «Après la trève de Val de Vez, D. Alphonse Henri et...», mais le mot *trève,* appliqué à des jeux ou tournois où il n'y eut pas une goutte de sang versé, nous semble étrange. Remarquons qu'à la pag. 290, liv. I, l'historien nous dit: «il paraît certain que dans les premiers mois de 1128, la guerre civile, allumée l'année précédente, allait recommencer, ou avait peut-être commencé de nouveau», et à la page suivante, il dit encore: «il résulte des indices des documents, que l'infant abandonna sa mère, qui peut-être alors se trouvait déjà à la cour d'Alphonse VII, et se dirigea vers la province d'Entredouro et Minho, vers le mois d'avril. Il semble que la révolution ait éclaté dans cette province, et se soit étendue dans le district de Guimaraens, le comté de Refojos de Lima, les environs de Braga, et enfin dans les domaines des seigneurs qui suivaient son parti».

Par les mots «il parait», «il semble», «peut-être», employés à chaque instant par l'éminent historien, et qui dénotent son incertitude, et par ce que nous avons dit, nous sommes porté à en déduire que la bataille de la Veiga da Matança n'a pas été seulement un jeu de Bafurde, et qu'elle se livra lors de la guerre civile entre D. Alphonse et sa mère, et que celui-ci, ayant été vainqueur à la bataille de Guimarães en juillet de 1128, chercha, comme le dit Oliveira Martins, à recouvrer les frontières perdues en 1127 par D. Thérèse, et alors la rencontre avec son cousin, eut lieu la même année que la bataille de Guimarães.

A. Herculano dit aussi, pag. 473, liv. I, à propos de la donation à laquelle se rapporte la peinture, et nous adoptons son opinion, que: «le Dr. Kopke affirme l'authenticité du diplome de la nomination de Mendo Alphonse, au comté de Refojos». Outre ces autorités, celle du peintre qui comme nous l'avons dit plusieurs fois, était peintre d'histoire doit avoir un certain poids. La peinture nous dit que D. Alphonse Henri à cette époque était un jeune homme dont la barbe commençait à poindre. Il est d'accord en cela avec A. Herculano qui (pag. 367, liv. I), nous dit «que la vraie date de la naissance d'Alphonse Henri est encore incertaine, mais que le livre de Noa (d'Heures) de Sainte-Croix de Coimbra marque la date de 1106, époque confirmée par un manuscript du couvent d'Alcobaça».

Le peintre devait connaître cette date puis qu'il le peint sous la figure d'un jeune homme d'à peu près dix-huit ans.

Le peintre nous montre encore le jeune prince sous la figure d'un homme audacieux, téméraire même, et suivant Oliveira Martins, rusé, froidement ambitieux, sans chimères, sans illusions, vivant «dans son Portugal comme un javali dans son antre. Attaqué, dans son refuge, il se précipitait broyant tout ce qu'il rencontrait sous ses formidables prises». «On lui connaissait à peine un faible, dit le même écrivain, il aimait la flatterie, et le peintre nous montre D. Mendo, à genoux devant lui. Et pour que tout confirme cette idée Raphael nous montre qu'il n'aimait pas moins à être flatté par la

comtesse qu'il représente la main sur le cœur, remerciant le prince de sa donation.

D. Alphonse Henri nous apparaît dans la peinture comme un guerrier agile, que les armes ne gènent pas, pour courir dans ces montagnes escarpées que nous montre le dessin, ou parcourir le pays d'une extrémité à l'autre pour affermir par ses victoires les fondements du royaume et l'indépendance nationale. Si l'attitude du vassal qui reçoit la donation est humble, on peut voir aussi par la manière comme il la reçoit qu'il saura maintenir ses droits, et défendre, s'il le faut, son manoir, ce qui était aussi une garantie pour D. Alphonse, tout en étendant le pouvoir de ses vassaux sur la frontière.

La figure de D. Gontina est noble et élégante, et si elle captive le cœur du prince, le sentiment de reconnaissance qu'elle témoigne est un sur témoin de la vertu que son visage respire. Elle soutient avec dignité le regard de D. Alphonse et si elle semble reculer... on voit que cela est aussi pour s'incliner légèrement en témoignage de gratitude pour la générosité du prince. Le génie que possédait Raphael pour rehausser dans ses peintures la vérité idéale, est suffisant pour le reconnaître ici.

Pour quiconque ne voudrait pas voir la date 1512, faite avec une teinte moins claire, mais très intelligible, sous l'ombre entre les pieds du comte, en chiffres plus petits, sous le monogramme, et plus grands au milieu des arabesques, au loin de la peinture, ou même le propre nom: *Rafael Urbini,* il restera encore un vaste champ, où il pourra rechercher quels furent les peintres nationaux ou étrangers, qui portèrent à un si haut degré la vérité idéale de l'art et éxécutèrent avec tant de perfection la vérité simple.

Si le lecteur ne peut encore lire cette date dans les quatre nuages, auprès de l'encadrement, ni les initiales R e V, formées, la première, par la ligne qui dessine la colline jusqu'à la plume du casque du roi, (la première courbe représentant le premier chiffre de la date), et la seconde, par la nuée horisontale qui forme le V avec le nuage qui lui est au-dessus, qu'il nous permette alors de lui dire qu'il n'a jamais voyagé dans la haute mer, lorsqu'en temps de calme, les passagers sur le pont s'entretiennent a regarder les figures que tracent les nuages. Il remarquera que cette observation n'est pas pure fantaisie, parce que l'image découverte par un des observateurs, est vue de tous; mais comme les nuages changent de forme à chaque instant, les métamorphoses se succèdent les unes aux autres, tandis qu'ici, les nuages lui donnent le temps de faire cette remarque dans l'athmosphère pour venir ensuite la faire sur le dessin.

Et si, ni la vérité idéale de l'art, ni la vérité idéale de la représentation du nom et des dates, ni l'encadrement exactement semblable à celui de la peinture murale à laquelle nous avons fait allusion tant de fois; ni la ressemblance des colonnes, des ornements, des fleurs avec les autres ouvrages du même peintre; si rien de tout cela ne peut le convaincre, qu'il cherche les peintures des Stanze, et qu'il remarque la ressemblance des plumes, du casque et de la côte de maille du roi, qu'il fixe son attention sur les vêtements et la manière large avec laquelle ils ont été drapés, qu'il remarque le manteau du roi jeté comme celui de Constantin, dans la «Harangue de Constantin à ses soldats», et comme celui du page qui se trouve derrière Constantin. Enfin qu'il remarque que le soulier du comte a le même nœud et la même forme que celui des quatres porteurs du siège de Jules II dans «Héliodore chassé du temple».

3° L'homme que l'on a appelé le peintre philosophe ne manquait pas des ressources nécessaires pour nous faire connaître les sentiments des huit personnages qu'il a peints dans le dessin où le comte D. Mendo et sa femme D. Gontina, accompagnée de sa suivante, font donation de leur comté à D. Pedro Mendes, frère du comte et premier prieur du couvent de Refojos, et aux autres chanoines.

Le comte remet le titre à son frère avec la main droite, et de l'autre lui montre les terres qui se prolongent jusqu'aux dernières hauteurs. Les frontières du pays s'étaient élargies, le devoir appellait le comte au loin, et le frère jouissant de la tranquillité que les guerres plus lointaines lui laissaient, pouvait en paix faire fructifier les champs d'où le comte était obligé à s'éloigner pour en garantir la possession.

C'était la politique du temps; le clergé protégeait avec la croix ce que les guerriers gagnaient avec l'épée. La comtesse, intimement satisfaite, marque sa joie et la bonne volonté avec laquelle elle confirme la donation, en posant une main sur son cœur; elle ne recule pas... elle avance. Sa suivante lève les yeux vers le ciel, étonnée de tant d'abnégation. D. Pedro accepte la donation, comme de la main d'un frère, sans orgueil, mais avec une expression qui laisse transpirer l'idée que le comté est remis en mains sures. Le premier chanoine à droite semble vouloir transmettre à D. Pedro les sentiments de gratitude dont il est pénétré. Après eux, un troisième religieux semble détourner la visage pour dire: «Le comte est fou!» Celui qui est derrière D. Pedro, refléctit en disant: «Je le crois bien, l'affaire est faite». Enfin le dernier semble ne plus pouvoir réprimer son admiration.

Jusqu'ici, la vérité idéale, que le lecteur maintenant regarde la «Présentation au Temple», par fra Bartholomeu, et il verra que Raphael s'est approprié les qualités de cet artiste dans la manière d'agencer les vêtements. Il peut faire le même examen dans la toile de Raphael «La Messe de Bolsena»; qu'il observe le doigt indicateur de la main gauche du comte, qui, suivant l'habitude du maître, en presque toutes ses productions, est levé: qu'il


PELAGIO
BISPO DE TULDAN
DO AO PRIOR E MAIS
CONEGOS A IZENÇÃO
DA IGREJA DE REFOY
DA JURISDIÇÃO
BISPAL





remarque encore la jambe du comte, qui est ployée comme il arrive en presque toutes les peintures de Raphael, si bien que même dans ses dernières toiles, comme dans la Tranfiguration, la jambe du Seigneur a la même position. La Vierge même, dans sa «Madona de Saint-Sixte», présente la même inclinaison, etc.

Dans cette dernière toile, le visage de Sainte-Barbara rappelle celui de la comtesse; cette ressemblance est encore plus frappante dans le dessin que nous venons de décrire.

On doit encore remarquer l'habitude de Raphael de joindre les deux doigts, et d'éloigner le plus petit et l'annulaire, comme on l'observe en presque toutes ses peintures.

Les rochers superposés dans le coin inférieur du tableau représentent aux points d'intersection de leurs lignes un R dont les extrémités des courbes sont formées par des arbustes qui forment un V, immédiatement au dessus du pied du comte et de l'ombre qu'il projette. Les lignes inclinées du terrain, auprès du rocher, forment avec quelques légers arbustes le nom de Raphael. Un peu au dessous du pied gauche du prieur, avec une teinte plus douce mais parfaitement lisible, la date 1513, et à la suite, un point. Au dessous des roches dans l'ombre projetée, est le nom de Raphael Urbini; à la suite, le monogramme, et auprès de ce dernier une abréviature signifiant «Raphael fecit».

4° Saint-Grégoire le Grand a dit: «Idcircò pictura in ecclesiis adhibetur, ut in parietibus videndo legunt quae legere in codicibus non valent». Il faut que ceux qui ne peuvent lire dans les livres, puissent lire ce qu'ils contiennent sur les murs des églises.

Les religieux du monastère furent si jaloux de la conservation de la mémoire de leur fondation, que non contents de conserver leurs parchemins et titres de donation où étaient mentionnées leurs privilèges, ils voulurent encore en perpétuer le souvenir par la peinture, et encore par le procédé le plus durable, les majoliques; car un parchemin se perd facilement et peut s'avarier; et pour qu'il fût suffisant de regarder le dessin pour connaître le contenu des parchemins, ils choisirent un peintre qui leur garantît plus ce désir que le proverbe: «Verba volant, scripta manent».

Les religieux ne pouvaient rencontrer un autre peintre, qui mieux que Raphael, et avec une science plus profonde et plus exacte satisfît pleinement leurs désirs. L'idée que la peinture suivante représente est si vraie, qu'elle seule suffirait à le faire reconnaître par les personnes qui savent qu'aucun artiste n'a poussé aussi loin que lui le talent de décrire comme historien, la vérité idéale.

Pélage, évêque de Tuy, accompagné de trois archidiacres remet au prieur et à cinq chanoines la charte d'exemption presque ouverte, mais pas assez pour que le peintre ne pût dans les plis qui restaient, cacher en six traits la date, les initiales du nom avec le point final. Pour la première lettre R, il a profité du coin où le parchemin s'enroule; le V est placé dans l'angle, et au dessous 1513. Nous avouerons cependant que ces caractères sont si naturellement formés par les contours du parchemin que nous ne nous hasarderions pas à affirmer que le pinceau du peintre obéissait à l'idée de les représenter si le même fait n'était évidemment prouvé par les autres dessins.

Difficilement on pourra signaler auquel des religieux sied le mieux l'habit monacal, tant il est supérieurement exécuté dans tous les personnages. La perspective du vaste plancher est aussi parfaite que l'exécution des murs de la salle, où l'on voit des rideaux, la porte et des tableaux, dans le même style de ceux des paysages du réfectoire. Si les rideaux, le plancher et les draperies nous révèlent le peintre de la «Cène», un petit tableau, et le coin d'un autre représenté par le dessin, nous indiquent encore, sans le moindre doute, le même pinceau des majoliques du réfectoire.

Si la vérité simple est digne de la plus grande admiration, si malgré la largeur et la rapidité des traits des vêtements et des draperies, ou même à cause de cela on rencontre cette vérité en tout, dans les physionomies, les mains, les pieds, et dans les formes des corps que les vêtements laissent deviner; on verra que la vérité idéale tient la première place dans les dessins de Raphael. Le visage de Pélage nous montre la bonne volonté avec laquelle il concède les immunités aux chanoines; l'archidiacre qui le précède révèle le même sentiment, et en même temps nous indique qu'après avoir tout donné, il ne lui reste qu'à se retirer. Le dernier archidiacre correspond au sentiment de satisfaction que révèle la figure du second, en montrant que toute cette abnégation est pour l'amour de Dieu. Le prieur ne lève pas la tête comme lorsqu'il reçoit la donation de D. Mendo; ce n'est pas d'un frère par le sang qu'il reçoit le bénéfice, car pour ce dernier il suffisait de témoigner la gratitude qui remplit son âme et transpire sur son visage. Ici il s'incline avec tous les chanoines, devant l'évêque car les immunités que Pélage leur accorde, ne les dispense pas du respect et de l'obéissance, et ils montrent qu'ils donnent en échange ce qu'ils ont de plus précieux, la pureté de leur âme et leur grande humilité. Ce n'est pas le prieur seul qui témoigne ces sentiments, le chanoine qui est à côté de lui, confirme les mêmes sentiments. Un autre sur lequel les années semblent peser plus que les félicités du monde, écoute et voit, mais il paraît vouloir s'éloigner des grandeurs et se retire en un coin. Le chanoine qui vient après pense et admire le bénéfice qu'il peut leur advenir du fait. Sur le seuil d'une porte est un chanoine qui par sa jeunesse révèle combien son esprit est

troublé; il pousse du coude celui qui est en dehors pour appeller son attention; mais celui-ci qui a plus de ruse, regarde ce qui se passe et montre par ses regards, que tout cela ne change en rien sa sujétion à la règle, et jette un coup d'œil en passant pour aller vaquer à ses devoirs. On voit à peine le coin d'un des deux tableaux comme ceux du refectoire dans la salle que cette peinture représente; l'autre présente trois personnages sur une petite hauteur, auprès d'une rivière, dans une situation plus propre à reproduire, chacun, une syllabe du nom de Raphael, que toute autre idée. Cependant celui du milieu semble animer celui qui est à genoux devant lui, tandis qu'un autre auquel le peintre a dérobé la figure semble cacher ses larmes, et se met en route. Dans le coin de ce petit tableau, il y a encore un autre personnage qui semble intervenir dans la scène qui se passe, mais il a une position trop forcée pour ne pas être là, pour representer un R et un V.

5° Les intervalles qui existent entre l'appui qui sert de base à l'arc de la voute et la porte du réfectoire, et entre cette dernière et le coin des murs, et les espaces des coins des portes qui ouvrent une communication avec le cloitre et la galerie, sont remplis par des colonnes et des ornements de même forme que ceux qui entourent les peintures dont nous avons parlé; mais dans chacun d'eux l'espace vide de lettres est occupé par des guirlandes de fleurs. A peine dans deux de ces peintures le peintre a-t-il pu placer à chacune un arbre.

Non seulement la manière de tronquer les arbres pour les accomoder aux espaces laissés entre les encadrements est en tout semblable à la manière employée par le peintre dans plusieurs de ses ouvrages, comme on peut le remarquer dans «La Rencontre de Jacob et Rachel», dans le «Moïse fait jaillir l'eau du rocher», «Triomphe de David», et autres peintures; mais encore, l'habitude de remplir les coins avec des arbustes que l'on observe dans toutes les fresques se voit encore dans «l'Adoration du veau d'or», «Lot s'enfuit de Sodome», «Joseph vendu par ses frères» et autres. Dans les embranchements des arbres, dans les racines, et dans les arbustes on remarque le monogramme, un R et un V, au dessus. Sur cette dernière lettre la date 1513, le nom en trois syllabes, enfin le nom en entier.

6° Il faut étudier Raphael pour savoir ce qu'il a conservé de ses maîtres et le progrès que son école a inauguré. Félix Clément dit (pag. 306, *Histoire abrégée des beaux arts*): « Deux grands courants d'idées ont entrainé les artistes depuis la fin du moyen âge. L'un peut s'appeler le mysticisme monastique, l'autre la sécularisation de l'art chrétien. Fra Angelico Fiesole est la plus parfaite expression du premier, fra Bartholommeo personifie le second. Fiesole termine et réalise en lui la dernière incarnation de l'école toscane, Cimabuë, Giotto et leurs élèves. Bartholommeo inaugure l'école moderne et renferme les éléments de Masaccio, de Lorenzo de Credi, d'Andrea del Sarto, de Leonard Vinci. Il contemple dans le céleste auteur du monde l'archétype du beau; l'homme sensuel ne se voit nulle part. Partout dans ses œuvres se révèle une âme énamourée du ciel; le langage dont il se sert est aussi clair qu'efficace pour exprimer ce sentiment, c'est intuitif. Bartholommeo au contraire procède d'une manière plus indirecte, plus mesurée, plus lente. Il remonte des effets à la cause et, dans les objets créés, il voit un reflet de la beauté increée. Il n'atteint pas à l'élévation de Fiesole; mais en s'abaissant à notre nature, il l'exalte peu à peu, la transfigure et finit par exprimer l'idée elle-même. Fiesole parle aux âmes d'élite leur propre langue; Bartholommeo s'empare des esprits rebelles, frivoles ou distraits, et les contraint doucement et sans qu'ils le soupçonnent à s'intéresser au sujet lui-même. Admirable émulation de ces deux religieux séparés par un demi-siècle, dont le cloître de Saint-Marc atteste les talents et les vertus!

«De ces deux courants, celui dont fra Bartholommeo a creusé la pente a été de beaucoup le plus suivi; il a presque fait oublier l'autre.

«L'accord d'idée et de la forme est difficile. Cependant, et par cela même qu'il est difficille, il est digne d'exciter l'émulation des artistes, et, en présence de ce qui se passe de nos jours sous nos yeux, on peut dire qu'a aucune époque de l'histoire des arts cette alliance n'a été plus nécessaire.»

Quoique Felix Clément (pag. 315) considère «comme un malheur social l'envahissement du sanctuaire, c'est à dire de l'art chrétien enseignant des dogmes et une morale immuables, par la mythologie, par le sensualisme, par le naturalisme, par la licence des symboles, par l'oubli des règles de l'iconographie et de l'objet que doivent avoir en vue les artistes lorsqu'ils consacrent leur talent à un sujet religieux», si Raphaël suivant les idées de son temps et obéissant à la volonté des pontifes Jules II et Léon X, a exécuté des allégories décoratives, qui sont plutôt d'un ordre profane que religieux, il a toutefois conservé une place aussi éminente dans la peinture que Camoens dans la poésie tout en encourant la même censure.

Si dans les peintures que nous allons décrire, on n'observe pas le mysticisme de fra Angelico, on y voit cependant, par la vérité d'éxécution des formes, que la société artistique des Préraphaélistes qui a son siège en Angleterre, en vain prétendra donnèr la préférence aux peintres qui devancèrent Raphaël, car celui-ci a su harmoniser tout ce qu'il y a de divin dans les toiles de fra Angelico, avec ce qu'il y a de sublime dans les formes et les œuvres de fra Bartholommeo, et qu'il les a en outre surpassés tous deux.

La toile de la «Cène» et celle de la «Vierge de Saint Antoine» nous révèlent la supériorité du maî-




MANDADO
PELO SEGUNDO PRI
SEOS COMPANHEIROS
OS DOENTES E


O PRIOR
DO BEATO ROMEU CON
OS POBRES DOENTES E PE
DO A CARIDADE DO DITO

tre dans la représentation des idées mystiques, et nous montrent aussi bien que les majoliques que nous avons décrites et celles que nous allons présenter, que Raphael s'est approprié si bien les bonnes qualités de fra Bartholommeo, que dans ce genre de peinture rapide, il nous donne l'idée la plus élevée de la sécularisation de l'art chrétien, par la forme avec laquelle, pour ainsi dire, en deux coups de pinceau, il nous révèle les lignes du corps sous les vêtements, avec une telle perfection de la vérité simple, que ces peintures pourraient servir d'étude, car, seuls, les grands talents peuvent approcher de la vérité idéale que l'on y remarque. Il faut étudier les productions de fra Bartholommeo, de Masaccio, de Lorenzo di Credi, de Leonardo de Vinci, quant à la forme, et les comparer avec celles de fra Angelico et de ses antécesseurs, depuis Cimabuë, Giotto et ses disciples, afin de pouvoir connaître combien il est difficile d'établir un accord parfait entre l'idée et la forme. Ceux-là seuls, qui auront fait cette étude, sont à la hauteur de pouvoir connaître la supériorité d'une peinture de Raphaël, et de pouvoir sans crainte de se tromper, et sans avoir besoin de voir leur opinion confirmée par une date, affirmer que Raphael seul, pouvait unir tant de largeur et tant de facilité d'exécution, à une telle élévation d'idée, ainsi qu'on peut le remarquer dans les peintures que nous avons décrites et dans celles que nous allons décrire encore.

«Quatre années après la fondation du monastère, dit le chroniqueur D. Nicolas de Sainte-Marie, pag. 304, liv. VI, «le cardinal Jacinthe légat apostolique en Espagne du pape Calixte II, en l'année de Christ de 1124, passa à Refojos». Et à la pag. 308, «le premier qui confirme cette juridiction ecclésiastique (les immunités données par Pélage, évêque de Tuy) fut le cardinal Jacinthe, en la ville de Tuy, au mois de novembre de 1154». C'est à ce fait, que fait allusion cette peinture, et dans celle-ci comme dans la première on voit une partie du monastère ce qui confirme ce que nous avons dit, à propos de sa construction au commencement de la monarchie. Le cardinal Jacinthe tient à la main droite la bulle de confirmation et de la gauche semble affirmer quelque chose. Le chanoine qui lui est en face reçoit la bulle d'une main et de l'autre semble rappeler que le fait actuel est allusif a un fait antérieur. Deux chanoines assistent à cette scène comme témoins pour le monastère et marquent, l'un, la reconnaissance, l'autre, la piété; du côté du légat, il y a deux autres témoins; l'un, tout oreilles, l'autre, indiquant qu'il en a entendu assez.

De légères lignes, sur le sol, tracent la date 1513, qui est répétée dans les arbustes du coin, ainsi que le nom de Raphaël. En voyant Raphael représenter le cardinal Jacinthe auprès du monastère, quand le fait se passait à Tuy, on sera tenté d'accuser le peintre d'anachronisme; mais nous ferons observer qu'il a atténué le fait en donnant au personnage qui reçoit la confirmation, une physionomie différente de celle du prieur D. Pedro, pour nous montrer que c'était son procureur, tout en voulant nous faire savoir que le cardinal était venu à Refojos quoique se fût dans une autre occasion, suivant la chronique.

7° Ce n'est pas seulement dans «la Messe de Bolsena» et dans «la Rencontre des hordes d'Attila», que Raphaël a commis des anachronismes, en nous représentant Urbain VI sous les traits de Jules II, et Léon I sous ceux de Léon X; il en a usé ainsi en beaucoup d'autres peintures. Grégoire IX donnant les décrétales à un avocat du consistoire est représenté dans une peinture murale sous les traits de Jules II. Les cardinaux qui soulèvent le manteau du pontife, sont Giovanni di Medicis (depuis Léon X); Antonio del Monte, oncle de Jules II, et Alexandre Farnèse qui depuis fut pape sous le nom de Paul III.

Jules II avait chassé les ennemis de l'Église; il voulut que Raphaël fit allusion à ce fait dans la peinture murale «Héliodore chassé du temple». Passavant prétend, pag. 160, liv. I, disculper le peintre d'avoir représenté Jules II conduit par quatre condottieri. Dans une autre peinture murale, «Le serment de Léon II», Raphael a donné à ce pontife les traits de Léon X. Il a commis le même anachronisme dans «le Couronnement de Charlemagne». Dans la «Victoire remportée sur les sarrazins» il a encore représenté Léon IV sous les traits de Léon X. Raphael n'était pas à cette époque accusé d'anachronisme; il les mettait même à profit pour reproduire plusieurs idées, comme dans le dessin que nous avons décrit dans le paragraphe précédent et dans celui dont nous allons nous occuper.

Dans cette peinture, Raphael nous représente le pape Alexandre III, donnant au prieur et aux chanoines de Refojos, la bulle d'exemption, qui les soumettait uniquement au saint siége et les déliait de l'obédience à quelqu'autre diocèse. Comme Jules II avait déjà confirmé celle bulle, Raphaël a voulu reproduire ces deux idées en représentant Alexandre III sous les traits de Jules II, mais sans barbe, de manière que tout en rappellant ce pontife, il évoque aussi le souvenir de tout autre pape. La jambe du pape est placée suivant l'habitude du peintre dans toutes ses peintures, même chez ses Vierges, comme la «Vierge de Saint-Antoine», «Le Couronnement de la Vierge», «La Madone de Saint-Sixte», «La Belle Jardinière», «La Vierge au Donataire», enfin comme nous avons dit dans sa dernière production «La Transfiguration», où la jambe gauche du Seigneur a la même position que la jambe gauche du pape. Celui-ci à les mêmes vêtements que Jules II dans «l'Héliodore chassé du Temple», la même barrette; le soulier a la croix et la même forme que celui qu'a le pontife dans «La Victoire remportée

par les sarrazins», et dans le «Baptême de Constantin».

L'éminent poëte, notre ami Gaspar de Queiroz Ribeiro, a si bien conservé dans sa mémoire les physionomies des divers personnages représentés sur les majoliques de Refojos, qu'il nous a envoyé «le Magasin pittoresque de la cinquième année» pour que nous puissions confronter à la pag. 309, la figure de Jules de Medicis, depuis Clément VII, à droite de Léon X dans le portrait de ce dernier peint par Raphael.

Les traits de Jules de Médicis sont si ressemblants aux traits du Cardinal qui est à droite d'Alexandre III, qu'il n'y a aucun doute que le peintre ait voulu représenter Jules de Médicis, suivant son habitude et comme il le faisait avec d'autres personnages en plusieurs de ses dessins. La réception des photographies des deux portraits par Raphaël, de Jules II et de Leon X ayant auprès les deux Cardinaux, vient de confirmer notre dire. Encore dans cette peinture, la barrette de Léon X est semblable à celle de Alexandre III, et l'architecture de la salle où se trouve Léon X est la même que celle du monastère. Léon X n'a pas d'anneau, et il est à remarquer qu'Alexandre III n'en a pas non plus, ce qui, ne nous cause plus d'admiration. Quoique le cardinal qui est derrière ce pontife, nous rappelle de loin Giovani de Medicis, depuis Léon X, nous présumons cependant que c'est le portrait de quelqu'autre cardinal, ce que nous n'avons pu vérifier car nous ne possédons par encore la collection complète des reproductions de tous les ouvrages de Raphaël.

Le prieur qui reçoit la charte d'exemption et qui ressemble à celui qui servit de procureur à D. Pedro Mendes, devant le cardinal Jacinthe, est le deuxième prieur du monastère, D. Gonçalo João, parce que le premier prieur était malade à cette occasion.

«Quelques jours après, dit le chroniqueur, que le cardinal Jacinthe eut confirmé la juridiction et privilèges du couvent de Refojos; le premier prieur, D. Pedro Mendes, mourut le 18 novembre 1154». Nous n'avions pas d'abord, fait grande attention à cette circonstance, nous remarquions seulement que les traits du chanoine ne représentant pas D. Pedro Mendes, étaient ceux de son procureur et en effet il ne pouvait venir à Tuy à cause de sa maladie, et de son âge avancé, ayant gouverné le monastère depuis trente et tant d'années, comme dit la chronique. On voit par les traits, que le second prieur fut le même procureur. En effet les traits du personnage qui reçoit dans ce dessin la bulle que lui remet Alexandre III, sont les mêmes que dans l'autre dessein.

Il importe de connaître l'importance qu'avaient les chanoines de ce couvent, et la haute considération qu'on avait pour eux, car cela prouve nos affirmations. La même chronique dit en effet: «Aussitot que D. Gonçalo fut élevé au prieuré de France il s'occupa de faire confirmer les bulles d'exemption et des privilèges, par le souverain pontife Adrien IV, notre chanoine du couvent de Saint Rufo; et plus tard par Alexandre III, notre chanoine du couvent de Saint Jean de Latran à Rome, qui en un bref très détaillé, et une bulle de confirmation rendit le monastère de Refojos indépendant de toute autre juridiction que celle du Saint Siège, et le prit sous sa protection immédiate, la quatrième année de son pontificat et l'an de Christ 1163. Nous ne reproduirons pas cette bulle à cause de son extension, mais nous en citerons deux passages relatifs à notre sujet, etc. «Les souverains pontifes Innocent IV, en 1250, Jules II en 1508, et Pio V en 1565, quand il réunit ce monastère de Refojos à la congrégation des chanoines réguliers de Sainte-Croix de Coimbra, confirmèrent encore ces privilèges par de nouvelles bulles. Les couvents des chanoines d'Entre-Douro et Minho n'étaient pas réunis en congrégation à cette époque, ils étaient indépendants et n'avaient pas de prieur général.»

Les deux chanoines qui accompagnent le prieur sont à genoux devant le pontife, et expriment, l'un, un sentiment de piété, l'autre, de plaisir et de satisfaction qui se réflète aussi sur le visage du prieur.

Comme le dit l'inscription, Alexandre III, et comme le rappellent les traits, Jules II, paraît vouloir abréger l'entrevue, et son esprit guerrier ne devait pas aimer les longs retards; il remet donc d'une main la bulle d'exemption et ayant l'autre appuyée sur son siège, la jambe en arrière, suivant l'habitude du peintre, il semble vouloir se lever. L'expression de sa physionomie est énergique et grave. Les deux cardinaux, ont aussi l'aspect sérieux et grave que réclame la circonstance.

Les rideaux qui sont au haut du sujet, indiquent la même facilité avec laquelle le peintre a tracé les rideaux dans les peintures de «Joseph devant Pharaon», de «la Reine de Saba», et du «Partage de la terre de Chanaan». Dans l'ombre, à côté du pied gauche du pape, on lit la date 1513; le pied du prieur avec la courbe auprès des genoux forment un R et un V, parfaitement évidents, et le moindre doute ne peut s'élever vers la tendance manifeste du peintre à reproduire ainsi son nom dans les autres peintures. Depuis ce R jusqu'au pli du coussin sur lequel est agenouillé le prieur, on peut encore lire le nom en entier; ce pli forme la dernière lettre L avec le genoux. Encore dans l'ombre entre la base de l'estrade où est assis le pontife et le point d'intersection formé par les genoux du prieur avec le coussin on distingue les premières lettres du nom Raf.

8° Les chanoines de Refojos n'eurent pas seulement en vue de perpétuer leur grandeur, ils voulurent aussi faire briller la religion de Christ en rehaussant la première vertu du Christianisme, la

charité. Poussé par ce sentiment, le même prieur D. Gonçalo «fit bâtir auprès de la chapelle de Penas dans la paroisse de son monastère de Refojos, ainsi que le dit la chronique, un hôpital afin de recueillir les pélerins et les pauvres voyageurs; car entre les vertus de ce vénérable religieux brillait grandement la charité qu'il avait pour les pauvres et les nécessiteux».

La figure du prieur est expressive et naturellement vraie, comme tout ce qui sortait du pinceau de Raphael. D'une main il montre le ciel pour signifier la première vertu du Christianisme, de l'autre il montre les pauvres et les malades, la mère infirme et les enfants que Dieu ordonne de protéger. Le chanoine qui est à sa droite chemine pour obéir à ses ordres; celui de gauche paraît en extase devant une si sublime vertu. Comme ces figures sont évangéliques! Comme ces vêtements tombent naturellement et laissent entrevoir non seulement les formes du corps mais les plis du rochet sous le camail! Quelle expression de sentiment et de vie dans ces personnages!

Les pauvres expriment l'espérance et la gratitude, la femme, pauvre et belle comme les enfants dont elle presse l'un sur son cœur tandis que l'autre se penche sur ses genoux, nous dit la désolation qui lui allait au cœur, quand la charité a tourné ses sentiments vers Dieu. Les maçons apparaissent sur les murs de l'hôpital, tandis que les charpentiers clouent les derniers soliveaux. Les colonnes et les arceaux du monastère nous disent que l'hôpital de Penas n'est pas bien distant du monastère de Refojos et les colonnes et les arceaux peu éloignées sont semblables à celles de ce monastère. Cette peinture confirme avec plus d'analogie ce que nous avons dit au § 6 à l'egard de fra Angelico et de fra Bartholommeo.

La forme de l'R, formée par les rochers qui sont au coin de la peinture et d'où sortent deux arbustes pour former le V, est ingénieuse et évidente. Dans les lignes qui forment le terrain auprès des roches, il est facile de lire la date 1513 et le nom de Rapnael.

9º Remarquez ici la même femme et le même pauvre que dans la peinture précédente, mais en un plan plus éloigné. Les attitudes sont différentes, les lignes variées, mais les physionomies si petites qu'elles soient, sont les mêmes et sans dénoter une copie, rappellent que le Maître dans ses Vierges nous donnait presque toujours l'idée de la même femme quelle que fut son attitude; qu'il peignait les physionomies de differents pontifes, sous l'apparence de Jules II et de Léon X, circonstance que l'on observe dans toutes ses productions.

Derrière ces deux pauvres, il y en a six qui par leurs poses variées marquent l'humilité, la piété et surtout la charité qu'ils implorent, et que le prieur leur fait à tous indistinctement, même au maure qui chemine derrière les autres pauvres, et que le turban nous révèle.

On lit dans la chronique déjà citée: «Parmi les pélerins que reçut le nouvel hôpital, il y en eut un venu d'Italie, appelé Roméo, homme de grande vertu, qui venant de visiter le corps de l'apôtre Saint Jacques de Compostelle, arriva au couvent de Refojos et y demanda l'hospitalité, qu'on lui accorda dans l'hôpital de S. João de Penas, et le même pélerin voyant la grande charité qu'on y usait envers les pauvres et les pélerins, résolut de rester dans cet ermitage et s'offrit au prieur de Refojos pour servir dans l'hôpital, et il donna tant de marques de vertus dans le dit ermitage et hôpital, que, ayant demandé au prieur D. Gonçalo l'habit de frère convers, il le lui remit avec grand plaisir parce qu'il voyait le grand esprit avec lequel il le demandait. Le bienheureux Roméo vécut dans cet ermitage de Saint-Jean de Penas, et mourut en odeur de sainteté, et le peuple lui donna le nom de Saint-Jean de Penas, alors que son vrai nom était Roméo». Roméo reçoit avec la plus grande humilité les ordres du prieur, qui les laisse tomber pour ainsi dire d'une main tandis qu'il indique avec l'autre que les paroles lui sortent du cœur; l'expression du visage confirme les sentiments que son attitude indique. Trois chanoines accompagnent le prieur; l'un montre l'hôpital, où est envoyé Roméo pour recevoir les pauvres; l'autre s'achemine vers le même hôpital en montrant son obéissance passive; le troisième médite profondément sur ce qui se passe devant lui.

Au dessin de l'entablement dont on voit la voute et deux colonnes, on aperçoit la figure allégorique de la charité, qui de ses mains indique que c'est une vérité qui du cœur monte au ciel. Au coin du tableau, se trouve le nom de Raphael; dans l'intervalle, entre le pied du bienheureux Roméo et la colline, on voit la date 1512. Cette date nous indique aussi avec la plus grande évidence, que les deux peintures intruses qui, outre celles que nous avons mentionnées, existent dans cette salle, ne sont pas du pinceau de Raphael.

Le sujet qu'elles représentent est si important et si ténébreux, que nous en parlerons dans un chapitre spécial.

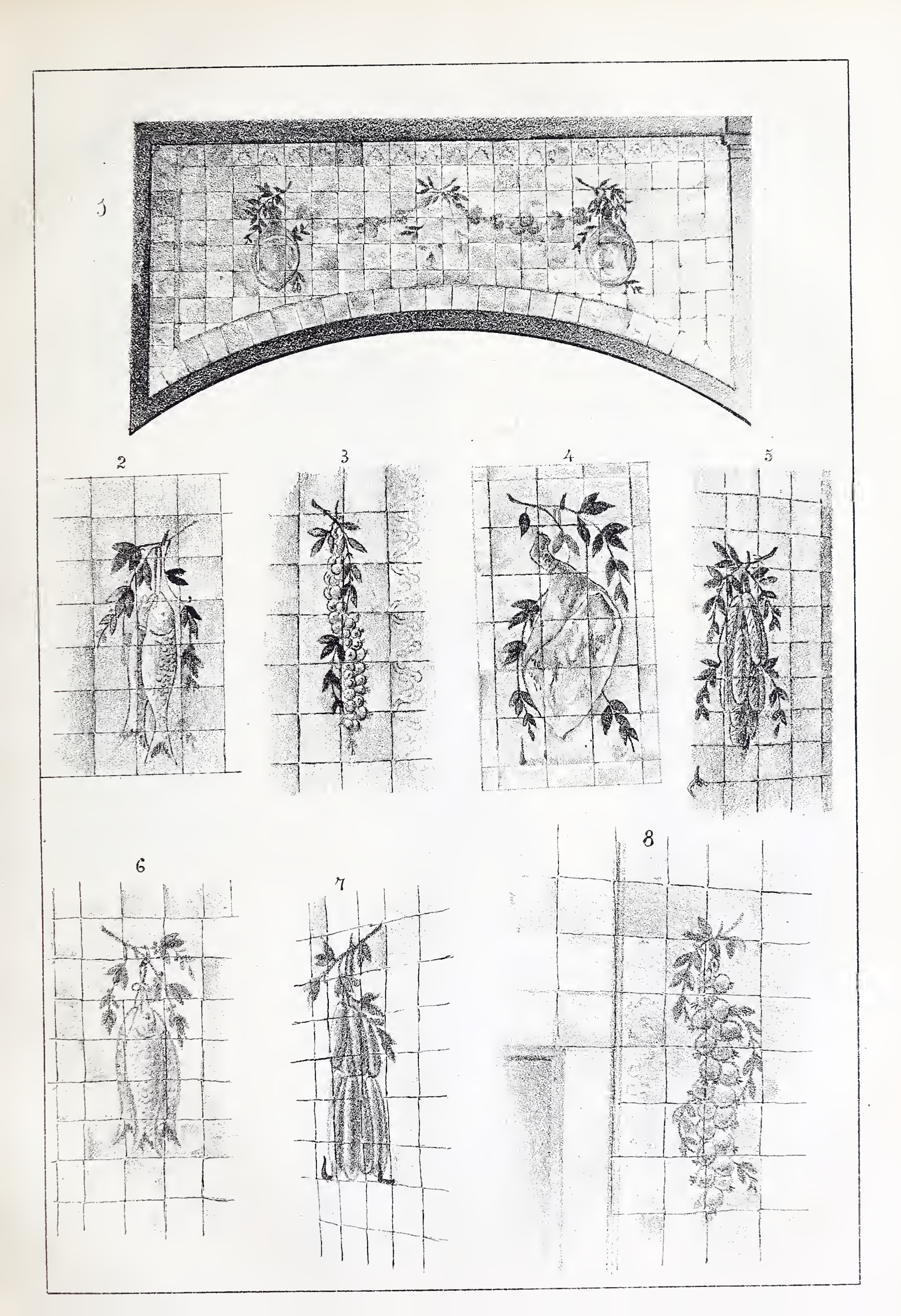
§ 3º La vérité simple s'élève à la perfection quand on produit des œuvres comme celles de la cuisine de ce monastère, où les poissons peints sur les majoliques sont si ressemblants à ceux peints au Vatican, autant que le permettent de le vérifier les photographies que nous avons des peintures du Vatican. Et si nous mettons en compte que là ils sont peints sur le stuc et ici sur majoliques, ces derniers n'en auront que plus de valeur.

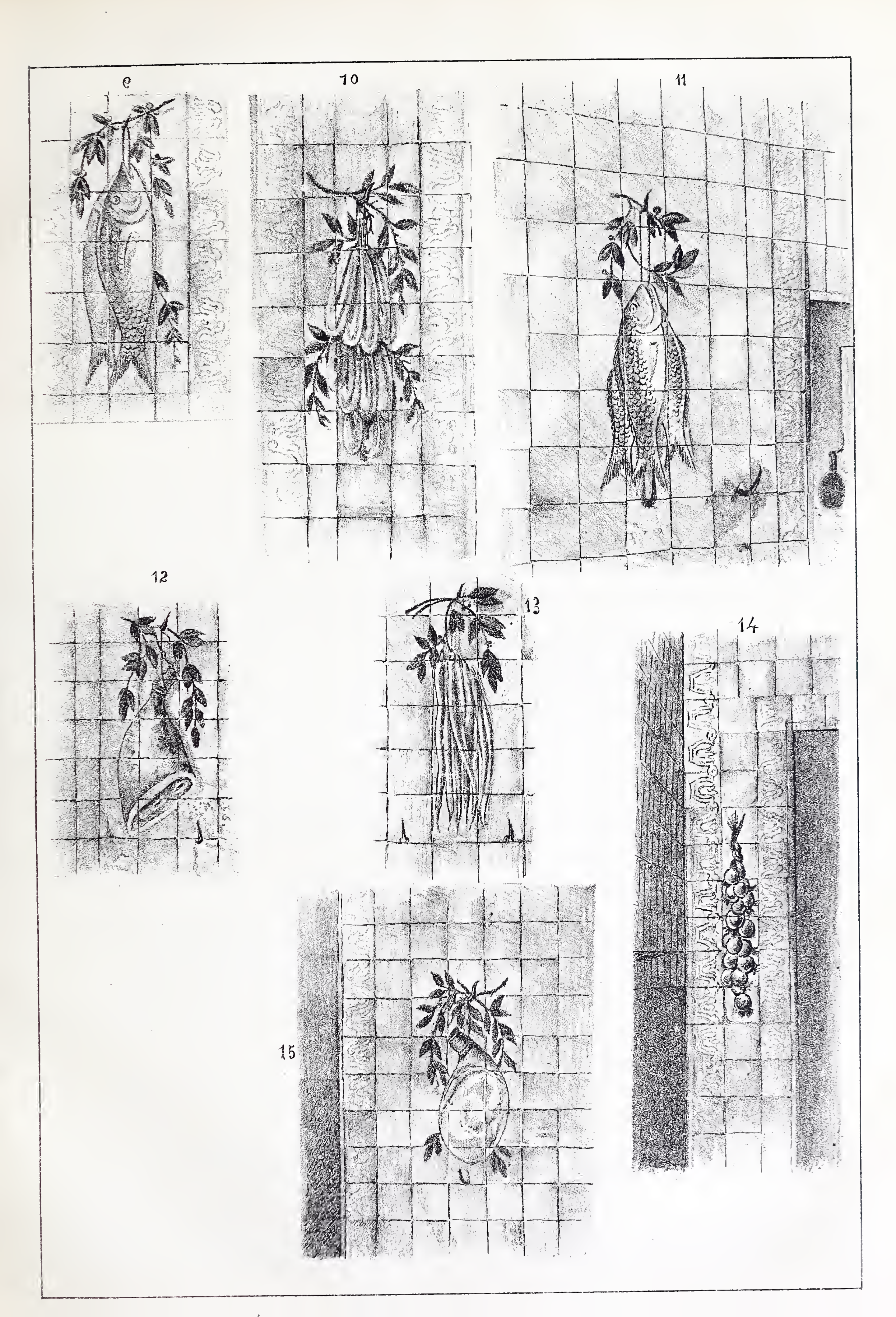
Au dessus de l'arc de la cheminé que, sans exagération nous pouvons comparer à une tour élevée, les majoliques nous représentent deux jambons liés par des tresses d'oignons, qui terminent en guirlan-

des, supportant dans leur milieu une enfilée de soles; des feuilles de lauriers les entourent et forment au tour d'elles et de chaque jambon la lettre R; le V est formé par un croc peint et par le pied des branches de laurier dans chacun des trois dessins.

Nous avons placé sur la table en pierre que se trouve au milieu de la cuisine, une tresse d'oignons et nous avons trouvé la ressemblance si parfaite que nous doutons qu'ils puissent être éxécutés avec plus de vérité. Les jambons représentent l'épaule d'un porc, mais celui qui est à gauche est d'une jambe de derrière; à droite est un paquet de saucissons; les deux dessins sont entourés de laurier avec la même disposition que les précédents pour reproduire la lettre R; le croc peint à droite représente un V avec le pied de la branche de laurier. Au bas il y a des crochets en fer pour suspendre de vrais objets qui s'ils étaient de la même qualité que ceux qui sont peints, pourraient mieux être comparés; les crochets sont tellement semblables qu'on prendrait ceux qui sont en peinture pour du fer, et ceux-ci pour de la peinture.

Des rougets, de l'ail, un quartier de veau, des muges (taïnhas), sont dessinés du côté sud, et les branches de laurier avec leur baie, et les clous peints prennent les formes de deux lettres. Des saucisses des oignons, des pagres, des cervelas, des rougets, le tout, entouré de branches de lauriers couvertes de feuilles et de baies, avec des crochets peints couvrent le mur du couchant, et reproduisent les mêmes lettres, si au naturel qu'on le puisse imaginer. Comme le pan de mur du côté du nord est occupé par la porte qui donne entrée dans la salle qui est en face du réfectoire, par le tour et un armoire, àpeine y eut-il de l'espace pour peindre sur les majoliques des anguilles et un pied de veau, et au coin du premier côté une tresse d'oignons. Les feuilles de lauriers avec leurs baies, et les crochets forment les mêmes lettres, mais dans la tresse, à cause du peu d'espace les lettres sont représentées par le pied de la tresse, le clou et les filaments des oignons. Si le nombre et la variété de ces dessins nous rappelle le nom de Giovanni da Udina, comme auteur de ces peintures, ainsi que les ornements des majoliques du réfectoire et des encadrements de la salle du *De profundis*, l'assistance de Raphael dans les fabriques d'Urbin, la perfection du travail des peintures de la cuisine, et surtout la répétition de la configuration des traits représentant les letres de son nom, nous portent à regarder le maître comme l'auteur de ces peintures, dans lesquelles il a du employer peu de temps, et réserver à son disciple, les travaux d'ornementation, ce qui lui fait une part assez grande dans les autres productions.


1
2
3
4
5
6
7
8



9
10
11
12
13
14
15

CHAPITRE XVII

Influence de la politique du Vatican sur le monastère, et données qui en sont déduites pour la fixation des dates des peintures

«Si quis autem putat se religiosum esse non refraenans linguam suam, sed seducens cor suum, hujus vana est religio.»
(Epist. Can. do Apostolo Santiago, cap, 1.°)

§ 1°

Décrire les faits, les expliquer, en déterminer les causes, et en déduire les conséquences avec cette clarté qui (suivant Arago), est la politesse de ceux qui écrivent pour le public, tel est notre but dans ce chapître; l'atteindre sera peut-être, au dessus de nos forces; réaliser notre projet de manière à convaincre à tous, à ne choquer personne, sera une tâche difficile; mais nous espérons toutefois y parvenir.

Nous avions besoin de faire allusion à une politique qui jouait avec deux éléments; le tribunal de l'inquisition et la compagnie de Jésus; nous avions besoin de fouiller dans l'histoire de notre pays les faits les plus hideux d'une époque malheureuse, pour en faire jaillir la lumière, nous avons cherché un terrain neutre pour ne pas nous laisser entraîner par les opinions passionnées des écrivains, et nous l'avons trouvé.

La nécessité dans laquelle nous étions de perscruter les actions des prieurs de Sainte-Croix de Coimbra, est venu rappeller le nom d'un homme à notre mémoire. Sa vie irrépréhensible entre deux extrêmes, l'un d'excessive liberté, l'autre au contraire d'une rigueur portée parfois jusqu'au fanatisme, nous l'a présenté comme le fléau de la balance dont les plateaux sont chargés de passions contraires.

Si les eaux abondantes succèdent à un soleil brulant, au point de tout inonder, le remède n'évitera pas la mort.

Dieu lui même a placé son arc d'alliance entre deux fléaux comme symbole d'un terme moyen, et suavisant les rayons ardents du soleil par la bienfaisante humidité des eaux, il rend ces deux choses contraires utiles à l'homme.

Ainsi que nos paroles le pourraient indiquer nous ne cherchons pas dans la chronique de Saint-Augustin le nom d'un prieur, et cependant celui dont nous parlons a été prieur et prieur de Sainte-Croix de Coimbra.

La chronique ne parle pas de son nom, mais nous le citerons, nous, parce que sous son aile, et sous l'aile d'un frère bien aimé et regretté de nous et de lui, nous avons fait nos premiers pas à l'université de Coimbra.

Ses vertus l'ont enlevé aux habitants de la paroisse de Sainte-Croix, car il était prieur de l'église et non du monastère, qui est aujourd'hui tellement changé qu'à peine son nom nous est révélé par la tradition.

Les étudiants admiraient ses vertus comme prêtre, le respectaient comme professeur. Modeste, humble, bon et grand par son intelligence, il a une famille qui est le reflet de ses vertus. Plus il voulait fuir les honneurs, plus les honneurs le cherchaient, et le prieur de Sainte-Croix est aujourd'hui archevêque primat de Braga.

Que le docteur Antonio Honorato de Freitas nous pardonne de n'avoir pu, malgré l'influence de son nom, modérér nos expressions de manière à ne pas blesser sa modestie; le milieu social dans lequel nous vivons, sera la cause de n'avoir pu conserver l'équilibre dans la balance.

Que sa raison nous excuse car notre seul but est de chercher le nord qui doit nous guider pour trouver la vraie résultante des forces diverses qui pourraient nous égarer. Et sans qu'il le paraisse il est plus difficile, trouver le vrai chemin dans une question sociale, que de le rendre évident dans une question qui a pour but la recherche d'un nom d'auteur devant une peinture.

§ 2°

Comme nous l'avons dit, on a substitué dans la salle du *De profundis,* deux des peintures qu'y existaient ne conservant des primitives que les moulures supérieures et latérales. Au dessus de la première peinture, deux rangées de deux majoliques chacune ont été substituées; au dessous de ces deux,

onze rangées de quatre majoliques chacune. Dans le second dessin, une seule des majoliques du haut a été remplacée ainsi qu'une autre au dessous, plus onze rangées de trois majoliques chacune aux dessous de ces deux premières.

La substitution est évidente et chacun la reconnaît aujourd'hui. Les uns remarquent la différence dans les couleurs, les autres dans les lignes des moulures, d'autres dans les nuages, plusieurs dans les légendes, dont les lettres son plus petites que les autres de la même salle.

Cette circonstance est essentielle pour notre travail, car quoique ces deux peintures n'aient pas été tracées par le pinceau de Raphael, elles nous marquent la ligne moyenne entre le pouvoir réel des chanoines du monastère, et le pouvoir apparent de leur grandeur, et par conséquent divisent deux époques distinctes avec plus de précision que ne le peut faire l'histoire, avec la perte du secret de l'art d'émailler,

L'histoire vient confirmer nos assertions sur les travaux architecturaux les plus somptueux de ce monastère et les fait coïncider par une succession de faits avec les peintures que nous avons déjà décrites dans les chapîtres antérieurs.

Les mêmes faits nous montrent que les autres travaux de moindre valeur doivent être rapportés à une époque où la grandeur des réligieux était à peine une grandeur superficielle dont ces peintures sont le reflet.

Les causes de la substitution ne sont pas aussi évidentes que le fait lui même, mais le développement que nous allons faire n'en est, pour cela, ni moins exact ni moins rigoureux.

§ 3º

La substitution qui a eu lieu dans ces deux peintures peut ne pas paraître au lecteur aussi évidente que nous voulons bien l'affirmer, mais nous espérons parvenir à lui en demontrer l'évidence, jusqu'à ne plus laisser le moindre doute dans son esprit et sans avoir besoin de les examiner pour être convaincu.

Nons avons dit au chapitre II que sur la frise nord, au dessus des colonnes du cloître, on lisait l'inscription suivante, dont les lettres paraissent avoir à peu-près 22 centimètres.

«Era MCLXXI ædificata est ecclesia prima, et anno Domini 1581 reædificata.»

La première de ces dates était si éloignée de l'époque de Raphael que nous n'avions pas la moindre raison pour la mettre en doute.

D. Jean I pendant l'ère de César 1460, promulga une loi par laquelle les années de son règne ne devaient plus être réputées par l'ère de César comme on l'avait fait jusqu'alors, mais par celle de la naissance de Jésus-Christ et qu'au lieu de 1460 on comptât 1422.

Notons d'abord un sophisme prémédité dans les deux dates, dont l'une se rapporte à l'ère de César, et l'autre à l'ère de Christ.

Nous avons dit encore, que l'authenticité de la charte de donation du comté de Refojos était affirmée par A. Herculano, et par les ouvrages du dr. Köpke, dont le premier fait le plus grand éloge; — ces deux écrivains confirment donc la validité de ce document, par lequel D. Alphonse Henri fait donation au comte D. Mendo, document cité en partie par le chroniqueur D. Nicolas, qui en rapporte la date à 1162 (pag. 306, liv. VI).

Il nous présente à la pag. 304 du même livre la copie de l'acte de donation passé la même année par le chevalier Alphonse Ancemonde à son fils, D. Pedro Mendes, premier prieur de Refojos; et il ajoute, à la même page, que cet acte a été fait quatre ans après la fondation du même monastère, à l'occasion du passage du cardinal Jacinthe, légat romain, qui signa le susdit acte «erâ» de 1162, qui est l'ère de Jésus-Christ 1124.

Otant à l'année 1162 les quatres années, nous trouvons 1158, qui est l'époque de la construction de l'église primitive, et non 1171, comme il est déloyalement inscript sur la frise.

Il est donc évident que ceux qui étaient capables de substituer une date à une autre étaient aussi capables de substituer une peinture à une autre.

Le but de l'altération de cette date, est en outre manifeste. L'histoire des goths (liv. VII, pag. 18 de la chronique des chanoines réguliers), dit: «In era 1170 idem Alfonsus cœpit ædificare monasterium sanctæ crucis, etc.»

Il suffit donc d'ajouter une année à cette date et inscrire sur la frise des colonnes:

«Era 1171, etc.», au lieu de «Era 1158, etc.», comme cela devait être. Mais cela ne convenait pas aux chanoines du couvent de Sainte-Croix, qui voulaient satisfaire leur vanité, disons pour le moment, leur caprice, de vouloir que leur couvent fût le plus ancien.

Le monastère ne pouvait, non plus, être plus ancien, car le chroniqueur D. Nicolas de Sainte-Marie (pag. 271, liv. VI), dit: «Rien d'étonnant à cela, car cette province ayant été la première en Portugal qui fut conquise sur les maures lors de la restauration espagnole, les conquérants voulurent relever les églises et les chapelles antiques démolies par les infidèles, dans leur première forme, ou dans la forme la plus convenable, et en batîrent d'autres à la louange de Dieu, d'où provient le grand nombre d'églises que l'on rencontre dans cette province de l'Entre-Douro et Minho.» Le monastère de Refojos est situé sur les terres primitivement conquises, et ces paroles nous confirment aussi qu'il est plus ancien que celui de Coimbra.

La petite erreur de date, commise peut-être pour satisfaire à un caprice apparemment insignifiant,

serait difficilement aperçue, car quelques personnes devaient lire les deux dates sans remarquer que l'une se rapportait à l'ère de César, ainsi que l'indique le mot — era — et l'autre à l'ère de Christ; d'autres devaient se contenter de savoir qu'elles étaient distinctes sans chercher à les vérifier.

Pour ceux qui étaient à même de connaître l'erreur, ils devaient se rappeller des paroles citées de l'apôtre Saint-Jacques, qui conseille de réprimer la langue; et nous verrons dans la suite de cet ouvrage que les chanoines avaient des raisons plus que suffisantes pour garder le silence, ainsi que leurs supérieurs pour les faire suivre le conseil de l'apôtre.

Mais il y a loin d'un caprice si inoffensif à la substitution d'une peinture par une autre!

Et serait-ce aussi simple caprice?

§ 4°

Pour montrer que nous n'exagérons pas en disant que la *vanité* fut une des raisons de l'altération de la date, car l'autre raison, comme nous le montrerons plus tard, était de faire accepter aux religieux l'humilité comme un bienfait, recourons à la chronique de Saint-Augustin.

Nous ne nous arrêterons pas avec le chroniqueur D. Nicolas, sur les appréciations qu'il fait de la distinction entre le nom de *clerigos* que l'on donnait autrefois aux chanoines réguliers de Saint-Augustin, qui avaient le titre honorifique de *dom,* et celui de *frei,* dont les ermites de l'ordre de Saint-Augustin faisaient précéder leur nom, car ils n'avaient aucun droit au titre honorifique de Dom.

Le chroniqueur s'étend longuement sur ce sujet sans montrer la moindre ombre de modestie!

Mais passons légèrement sur cette distinction, et voyons ce qu'il nous dit sur Saint-Theotonio, qui, dit-il, fut le premier qui porta le titre de prieur, qu'il préféra à celui d'abbé par modestie.

Le chroniqueur oublie d'abord qu'il a donné le même titre au premier prieur de Refojos, D. Pedro Mendes, qui par conséquent le porta avant Saint-Theotonio. Nous ne chercherons pas, non plus, les raisons qui donnaient aux chanoines réguliers la précédence, c'est-à-dire, qu'ils etaient «priores» les premiers, dans tous les actes publics, ou processions, précédant tous les chanoines des églises paroissiales, les abbés, prélats, et moines de Saint-Benoit, enfin tous les ordres réligieux, car, comme il dit, pendant l'espace de 500 ans et plus, ils furent en possession de la chaire de Saint-Pierre, et toutes les églises, soit patriarchales soit archiépiscopales étaient administrées par des chanoines réguliers, ainsi que celles de Rome dont les cardinaux, les abbés et les prieurs étaient tous chanoines réguliers; et c'est pour cette raison que les souverains pontifes, les archevêques et les évêques recevaient, le jour de leur consécration, l'étamine de lin des chanoines réguliers qui est *chemise apostolique,* pour rappeller que tous avaient été chanoines réguliers, etc.»

Quoique la chronique des chanoines réguliers ne soit qu'un vaste missel, nous pouvons affirmer qu'il n'y a pas une seule page où ne perce la vanité. Mais ce qui cause le plus d'admiration, est le passage où le chroniqueur (pag. 5, liv. I), autorisé par l'opinion du chancelier dr. João Gerson, chancelier de Paris, nous dit que «les apôtres furent chanoines réguliers et que Jésus Christ fut leur abbé»: «Apostoli fuerunt canonici regulares sub abbato Christo».

Nous ne pouvons que nous incliner devant l'opinion d'un chancelier de Paris... quoique bien certainement il ne nous serait jamais venu à l'idée que Jésus Christ pût avoir été abbé. Nous croyons être dispensé de prouver que le chroniqueur était arrivé à l'apogée de la vanité.

§ 5°

Nous ne devons donc pas nous étonner que les chanoines de Sainte-Croix de Coimbra aient fait placer sur la frise des colonnes une date antérieure à l'édification du couvent de Sainte-Croix. Il est vrai que le monastère de Refojos étant de 12 années plus ancien que celui de Sainte-Croix, ils prirent la date la plus prochaine qu'ils le purent, sans charger par trop leur conscience, afin de rendre leur monastère plus ancien.

D. Alphonse Henri ayant jeté les fondements du monastère de Sainte-Croix en 1170, il n'y avait donc que la différence d'un an, dans la date inscrite; à peine une unité!!! Mais qui pourrait se méfier de cette circonstance, si dans le monastère même de Refojos il existait une inscription sur pierre, en grandes lettres, où l'on pouvait lire que le couvent de Sainte-Croix était plus ancien d'un an que celui de Refojos?

Nous avons beaucoup à dire avant de répondre.

Si le chroniqueur D. Nicolas de Sainte-Marie, n'eut pas, en lisant les actes de donation, le courage d'altérer les dates, ce n'est cependant pas la bonne volonté qui lui manqua, car à la pag. 304, liv. VI, à propos de la donation de D. Alphonse Ancemonde, faite à la même époque que la donation du comté, par D. Alphonse Henri, il dit: «Cet acte est remarquable par le bon latin dans lequel il est écrit, et qui était *si hors d'usage* à cette époque, que nous pouvons affirmer que c'est le cardinal D. Jacinthe qui le dicta». Il n'en fallait pas davantage pour corroborer l'opinion des casuistes et des docteurs du couvent de Sainte-Croix, opinion qui aurait prévalu si les travaux du Dr. Kopke, confirmés par A. Herculano, n'étaient venus garantir l'authenticité de l'acte de donation. Mais ce qui a échappé à ces écrivains, c'est le motif qui a poussé les chanoines de Sainte-Croix à refuter l'authenticité de l'acte, motif qui du reste est évident lorsqu'on sait que ce document

établissait la priorité du couvent de Refojos sur celui de Sainte-Croix.

Après ce que nous avons dit on ne peut manquer de remarquer le mot «luisant» dont le chroniqueur D. Nicolas se sert dans le prologue de sa chronique, lorsqu'il dit que: «il ne lui a pas été possible de dire ni d'écrire tout ce qu'il a trouvé de luisant dans les archives du monastère». Et on remarquera d'autant plus l'ironie de cette parole, e de celle de «lustre» qu'il emploît dans le même sens, quand on aura lu la chronique et que l'on aura noté les sentiments du chroniqueur contre D. Jean III, et contre le cardinal D. Henri, pour avoir cédé à l'inquisition et à la compagnie de Jésus, plusieurs des monastères de son ordre, et par cela il dit ironiquement qu'ils sont très bons sujets, grands et très nobles, mais cela, de manière que ces paroles peuvent s'appliquer autant aux deux rois comme aux 50 chanoines que le cardinal envoya à Sainte Croix d'une seule fournée, comme nous le verrons plus loin.

Si Xavier de Maîstre avait su la cause de la substitution des majoliques, il aurait dit en lisant la parole «luisant» que «La bête» l'a laissé tomber de la plume sans réfléxion, parce que la pensée en passant par les archives du monastère se rappellait l'éclat des majoliques.

Mais on remarque encore ici que le chroniqueur après que «la bête» a tracé le mot «luisant», a savouré une prise tout en échangeant un sourire avec ses collègues de Sainte-Croix, qui comprenaient fort bien le sarcasme mordant du mot «luisant» pour les chanoines de Refojos, ce que l'on comprendra mieux après l'explication des peintures. Mais avant tout, on pourra nous taxer d'arbitraire pour avoir qualifié de vaniteux les chanoines de Saint Croix, par la vanité de leur chroniqueur; nous avons à notre appui l'opinion d'A. Herculano, quand dans son introduction à l'*Histoire de Portugal,* il nous parle «des nobles prétentions des écrivains de cette époque, à une antiquité très reculée». Tout vient donc corroborer nos affirmations quand nous disons que ces anciennes prétentions à une noblesse furent l'une des causes de l'altération de la date.

Cependant, quoique nous respections l'opinion d'A. Herculano, sur ce sujet, nous ne le suivrons pas si aveuglément que nous acceptions la conclusion qu'il tire de la vanité de ces chroniqueurs, pour combattre leur opinion sur les premiers habitants qui ont peuplé le Portugal. Nous avons ici supprimé une grande partie du travail que nous avions déjà écrit, afin de ne pas nous trop éloigner de notre sujet. Nous nous bornerons donc à remarquer qu'A. Herculano dans sa savante démonstration ne donne pas l'importance due, aux faits qui se succédèrent dans les diverses conquêtes auxquelles le pays fut en proie.

Les indigènes qui cultivaient les terres étaient nécessaires aux conquérants qui ne se seraient pas assujétis à les cultiver eux-mêmes, et comme leur but principal était de recevoir le produit des propriétés, ils devaient épargner la vie des cultivateurs. Il est naturel d'admettre que les notables des terres conquises, ou prîssent la fuite, on fussent passés au fil de l'épée, mais il faut aussi admettre que les cultivateurs restassent, comme colons ou comme esclaves, attachés à la terre comme par des racines.

D'heureux résultats ont couronné les recherches des anciens auteurs sur l'antique origine des peuples, et leur opinion est confirmée par Strabon et d'autres écrivains quant aux habitants de la Lusitanie. Mais ils n'ont pas atteint le but qu'ils se proposaient, but qui n'était autre que la vaine gloire de passer pour nobles à cause de leur ancienne origine. Au contraire plus ils étaient lusitaniens pur sang, plus ils étaient plébéiens; plus ils étaient nobles moins ils étaient lusitaniens.

Plus A. Herculano a pris de travail pour nous convaincre que nous n'étions pas lusitaniens, plus il a raffermi par sa vaste érudition les anneaux qui unissaient les peuples les uns aux autres jusqu'aux lusitaniens, et conservant pour ainsi dire la matière primitive dont ces anneaux étaient formés, il n'a réussi qu'à faire varier les forces dominatrices, mais il a conservé intacts l'élément essentiel, la classe des agriculteurs qui payait tantôt à l'un tantôt à l'autre des conquérants une partie de son avoir, toujours travaillant et payant toujours.

Mais revenons à notre sujet.

Nous disons que les religieux de Sainte-Croix altérèrent la date de la fondation de leur église pour satisfaire la gloriole de donner à leur monastère une plus ancienne existence qu'à celui de Refojos; mais nous devons noter qu'ils avaient pour cela une prétexte pour atténuer la mauvaise impression qui devait résulter de leur mauvaise foi.

S'ils n'avaient eu d'autre but que de rabaisser l'orgueil des chanoines de Refojos et les rendre plus humbles, ainsi qu'ils le jugeaient nécessaire à la réforme de l'ordre, et si en même temps qu'ils atteignaient ce but, ils flattaient leur propre orgueil par l'altération des dates et par la substitution des peintures, il est évident que nous ne pouvons séparer la haute *raison d'état,* la réformation de l'ordre, de l'idée de profiter de ce prétexte pour caresser leur vanité.

§ 6°

A une époque où Luther, Gustave Vasa, Zwingle et Calvin avait fait triompher la réforme dans plusieurs pays de l'Europe, des hommes profonds observateurs comme l'étaient les membres du clergé, voyant le Vatican menacé, conseillèrent les mésures défensives et de propagande qu'ils jugeaient nécessaires; celles-ci pour arrêter la propagation de la réforme, les autres pour la combattre partout à outrance.

L'administration des états pontificaux fut réorganisée; certains abus, et certaines irrégularités furent redressés, l'économie rétablie ainsi que la moralité, les mœurs du clergé eurent un frein et la discipline fut en rigueur au sein de l'Église. En même temps, l'inquisition jugeait et punissait les moindres délits contre la pureté de la foi, et la congrégation de l'index examinait minutieusement tous les livres et condamnait tous ceux qui n'étaient pas ortodoxes.

Outre ces mesures répressives, on en adopta d'autres propagandistes.

Le concile de Trente fut convoqué, les ordres religieux réformés, et la compagnie de Jésus établie.

Si les moyens employés pour détruire la réforme étaient des moyens violents, c'était parce que les hommes qui dirigeaient l'attaque voulaient arracher la plante; ou plutôt ils ne voulaient pas seulement en détruire le germe, ils prétendaient oter à la terre sa faculté germinative.

On croyait qu'en étouffant la liberté de la pensée on étoufferait la réforme. Les découvertes nouvelles, facilitant les communications avaient enfanté une époque pleine de sève, que même les pontifes, comme Jules II et Léon X, fomentèrent en agrandissant le Vatican des produits les plus riches de la renaissance, et celle-ci au lieu de stimuler la liberté de conscience et de pensée, venait accompagnée de la dépravation du clergé, argument principal des sectateurs de la réforme afin de justifier leur conduite.

Le concile de Trente fut convoqué au milieu de cette disposition de l'opinion publique, en 1545, sous le pontificat de Paul III, sous le prétexte de réfuter les doctrines hérétiques que Martin Luther prêchait en Allemagne et que les protestants aussi bien que les catholiques désiraient voir résolues par une assemblée respectable. Il ne s'agissait pas seulement de combattre telle ou telle hérésie, mais d'étouffer les erreurs que les protestants avaient propagé dans divers pays de l'Europe; d'expliquer les dogmes de l'Église sur certains points de doctrine, justifier son culte taxé de superstition et d'idolatrie, enfin, de réformer les abus des siècles antérieurs. Le concile continua, sauf quelques interruptions, sous les pontificats de Jules III et de Paul IV, et termina sous celui de Pie IV en 1563.

La réaction continua encore sous Pie V et Sixte V.

§ 7°

Après avoir tracé à grands traits l'état de l'opinion religieuse du monde catholique, à l'époque qui suivit la renaissance, c'est-à-dire, à l'époque immédiate à celle de Raphaël, jusqu'à la substitution de deux de ses peintures dans la salle du *De profundis*, nous sommes obligés à revenir sur nos pas; afin de suivre de plus près la politique du Vatican, envers le Portugal, pour que nous puissions expliquer plus clairement les causes de la substitution. L'encouragement donné aux arts par Léon X, qui eut le bonheur de les voir arriver à leur plus haut degré de gloire sous son pontificat, a fait donner son nom à son siècle.

D'autre part, les découvertes et les conquêtes que firent les Portugais sous le règne de D. Manuel, les richesses qui entraient dans le Tage et se répandaient dans tout le pays, firent donner, avec raison, à ce monarque le nom de *fortuné*. Et cependant ni le pontife ni le souverain passaient pour habiles politiques.

Léon X, descendant de l'illustre famille de Médicis, quoique élevé dans les honneurs rendus à un souverain, eut toujours de l'inclinaison pour l'étude; son esprit était vaste, son caractère aimable. L'époque où il vivait favorisait ses idées de faste et d'opulence, mais la politique rusée et perfide de ces temps, où il succédait à un pontife guerrier, et poussé lui même à la guerre par le désir de libérer l'Italie de l'usurpation étrangère, cette politique, disons nous, a donné lieu à ce que son caractère naturellement bon fut diversement aprécié, et l'on n'a pas eu en considération le milieu social où il vécut, ni les coutumes politiques de l'époque.

La censure que lui font l'histoire et le clergé est qu'il ne donna pas à Luther toute l'attention nécessaire, et qu'en agissant trop faiblement contre lui dans le commencement, les mesures prises plus tard furent tardives et ne purent maîtriser les progrès de la réforme. D. Manuel, passioné comme un Médicis pour les ornements, le luxe et l'opulence, et comme les Médicis attiré par le commerce, ne voyant pas que les campagnes se dépeuplaient, et que la principale source de la richesse du pays, l'agriculture, tarissait, ne sut aussi prévenir les excès qui se pratiquèrent lors du massacre des juifs, et fut ainsi obligé à punir des crimes. Cependant son zèle pour la religion en arriva, comme nous l'avons dit, à *admonester* les pontifes, et à les prier de vouloir bien réformer les abus du clergé, et moraliser ses mœurs.

Les papes qui succédèrent à Léon X, redoublèrent d'efforts pour rendre efficaces les mesures prises par ce pontife pour étouffer la réforme; les rois successeurs de D. Manuel influencés par le Vatican, portèrent leur zèle pour la foi jusqu'à l'excès dans un pays où le pouvoir absolu était suffisant pour réprimer toute espèce d'abus.

Après la mort de ce pontife et de ce monarque, les arts perdirent de leur éclat, les richesses disparurent, et le Vatican établit dans les pays catholiques, principalement en Espagne et en Portugal, une défense contre la réforme.

Le Vatican forge des armes plus dures que le fer pour combattre l'ennemi; l'inquisition les trempe

pour frapper le corps, la compagnie de Jésus les aiguise pour frapper les esprits. Le pays tombe dans la misère et monte jusqu'au fanatisme.

La marche est funèbre, à sa tête le roi, après lui l'inquisition porte la bannière de la miséricorde, la noblesse et le peuple viennent ensuite.

Tandis que le Vatican conserve l'ordre dans les rangs, et les resserre au moyen de la compagnie de Jésus, il rétablit le tribunal de l'inquisition pour rechercher et punir la faute la plus légère. Son attention est principalement dirigée vers les ordres religieux, afin de les moraliser, et leur faire respecter leurs vœux d'obédience, de pauvreté et de charité, et les préparer ainsi à une réformation qui devait être le moyen le plus efficace de concentrer les forces et d'atteindre le but.

La boussole que nous avons prise pour guider nos pas, nous marque que nous nous sommes éloigné de notre route; virons de bord; revenons aux peintures.

§ 8°

Sur la légende au bas de la première peinture nous lisons:

«Le cardinal Saint-Charles Borromée persuade à l'évêque de Miranda d'abandonner le prioré de Refojos».

Au dessous de la deuxième on peut lire:

«Le général D. Manoel de Brito confirme l'élection du premier prieur triennal de Refojos en 1564.

L'interprétation que l'on donne à la première légende est celle-ci: Quelle puissance que ces chanoines! En voilà un que hésite à abandonner le prieuré de Refojos pour l'evêché de Miranda; toutefois comme il est représenté paré des habits pontificaux, il parait évident que le cardinal est parvenu à le convaincre!... Toutes les personnes qui devant nous ont interprêté cette peinture ont tiré la même déduction de la légende, et cependant cette interprétation est fausse et trompeuse comme la peinture.

L'acte en lui même est astucieux et comique; dans la comédie le monastère représente le role burlesque, le pays le role tragique. Dans la seconde peinture la comédie consiste dans l'éclat que l'on a voulu donner à l'élection du premier prieur triennal.

La peinture fait allusion à un évènement passé en 1564; seize ans après, Portugal passait sous la domination espagnole, mais tellement abruti qu'il ne sentait déjà plus le joug de ses maîtres.

Pour présenter une comparaison qui donne une idée du sens moral de cette peinture, nous ne pouvons mieux la comparer qu'à une statue de l'un des trois Philippes que l'on aurait érigée sur la place royale de Lisbonne (Terreiro do Paço)! A fin de joindre le burlesque à la honte, la tradition conservée parmis le peuple nous rapelle que les chanoines avaient soin d'entretenir toujours la main d'œuvre dans le monastère, parce que du moment où cesseraient les travaux, ils étaient obligés de payer une redevance de quelques milliers de crusados au couvent de Sainte-Croix de Coimbra. Seulement on ne savait preciser cette somme, et on ne le pouvait . . . mais nous verrons plus loin combien cette tradition était vraie. Ce que l'on peut logiquement déduire de la tradition, c'est que les intérêts et les rendements du couvent de Sainte-Croix, qui était le couvent-mère de l'ordre, souffraient un certain préjudice, par les travaux exécutés à Refojos, et cette redevance donnait un certain éclat au couvent de Sainte-Croix. La tradition ne rapelle aucune idée de générosité, mais du moment que le monastère de Refojos devait envoyer une certaine somme à celui de Sainte-Croix, lorsqu'ils n'auraient aucun ouvrage à exécuter, la conscience accusait les chanoines de Refojos d'ingratitude envers ceux de Sainte-Croix.

§ 9°

Le lecteur trouvera peut-être, par trop longue l'exposition que nous venons de faire, mais il nous le pardonnera quand nous lui aurons dit que, ni les deux chanoines dont nous avons fait mention au chapître II, ni aucun membre de notre famille, ni aucun des habitants de cette paroisse ne nous ont jamais manifesté le moindre soupçon que les deux dessins dont il s'agit aient été changés, et encore moins que le but caché de cette substitution ait été de rabaisser l'orgueil des chanoines de ce monastère. Et cependant la chronique des chanoines réguliers, §§ 9, 10, 11 et 12, liv. x. pag. 339 et 344, que nous transcrivons ci après, viennent faire une certaine lumière sur ces deux peintures.

«En la première année du gouvernement du père prieur général D. Manuel de Brito, l'an de Christ 1564, le monastère de Refojos du Lima dont le cardinal Charles de Borromée avait la commanderie (aujourd'hui notre protecteur et canonisé) fut uni à la congrégation de Sainte-Croix.

Le cardinal l'avait donné avec la pension de 500 cruzados (remis à Rome) à D. Julian d'Alva Castilhano, évêque de Miranda et grand aumonier de la reine D. Catherine. Et le susdit prieur général D. Manuel l'eut avec facilité, sous condition de payer la dite pension, qui fut rachetée bientôt par ordre du père D. Filippe qui était à Rome, et d'où l'on fit venir des bulles pour la réunion de ce monastère à la congrégation, et duquel le même prieur général prit possession comme envoyé de l'évêque D. Julien, dans la dite année de 1564, et il y fit placer le premier prieur triennal, le père D. Theotonio de Mello, oncle du grand veneur du royaume.

«10. L'occasion que choisit l'évêque pour céder le monastère de Refojos fut de vouloir obliger le

prieur général à lui faire donner les appartements qui sont dans le monastère de Saint-Vincent de Lisbonne afin d'y établir son séjour, car il était grand aumonier du roi D. Sébastien, nommé par sa grand'mère la reine D. Catherine, comme on le voit dans la lettre que cette reine écrivit au père prieur général D. Manuel, et qui dit:

«11. Père prieur général. Moi la reine vous envoie saluer. J'ai besoin de la maison qu'habitait l'archevêque de Lisbonne, que Dieu ait en sa sainte garde, pour le logement de l'évêque de Miranda, grand aumonier du roi mon petit fils; et comme je sais que le couvent de Saint Vincent recevra de sa présence et de ses bonnes œuvres un grand exemple, car sa maison est honnête et recueillie comme vous le savez, et je vous serais reconnaissante de lui faire donner cette maison pour la vie, pour qu'il les habite et s'y retire.

«Et quoique il fut décidé dans le dernier chapître général que cette maison ne serait cédée à qui que ce soit, et que l'on fermerait la porte qui ouvre sur la fausse porte de l'archevêque, je vous prie, toutefois, de réunir le plutôt que vous le pourrez le même chapître général, a fin qu'il donne la licence nécessaire; et si la confirmation du cardinal infant, mon frère, comme légat de Sa Saintêté, est nécessaire nous l'obtiendrons aussitôt.

«Écrite à Lisbonne le 15 juillet 1564. La Reine.»

«On donna la maison à l'évêque D. Julien, qui trouva le local fort agréable, et encore plus agréable la conversation des religieux, et pour se montrer reconnaissant il ne voulut plus recevoir la pension du monastère de Refojos, et céda la commanderie afin d'être réunie à la congrégation de Sainte-Croix de Coimbra. Les bulles de cette réunion furent réçues en même temps que celles des monastères de Moreira et de Landim en 1567, sous le prieur général D. Jorge Barbosa, comme nous le dirons plus loin.»

Ici le chroniqueur transcrit une lettre du pape Pie V au prieur général D. Manuel de Brito, en date du 1 janvier 1566, dans laquelle ce pontife le remercie des félicitations qu'il en avait reçues à propos de son élévation au trône pontifical. Enfin pour conclure cette notice, citons encore la chronique: «Après deux années de prieurat, Dieu l'appella à lui, la veille de l'Ascension, 24 mai 1566, plus vieilli par les pénitences que par les années. Le prieur géneral fut un prélat de vertus exemplaires, car il était toujours le premier au choeur, à l'oraison, et aux offices d'humilité. Il sortait de sa cellule pour balayer les dortoirs avec les autres religieux. Il pratiquait l'abstinence et était très sobre, ne but jamais de vin, et ne consentit jamais qu'on lui mit au réfectoire d'autre ration que celle des autres religieux.»

Pauvres chanoines de Refojos! oui, pauvres dans toute l'acception de ce mot. La grandeur de leur comté était réduite à une commanderie qui appartenait à un homme que l'humilité portait à balayer les dortoirs.

Et une circomstance de tel ordre devait être rappelée par deux peintures faites, du reste, par un peintre qui était à la hauteur de pouvoir imiter le style de Raphael!

On déduit de ce que nous venons de dire que le cardinal Saint-Charles Borromée devait recevoir les rendements du monastère après en avoir déduit les dépenses d'entretien des chanoines, comme le lui imposait sa dignité de commandeur. Le cardinal céda ou afferma la commanderie à l'évêque de Miranda pour 500 crusades, remis à Rome; et peu après lui persuada ... lui dit ... et sans ambage, lui ordonna de céder la rente qu'il lui avait faite du monastère de Sainte-Croix, restant à celui-ci l'obligation de payer la même pension.

Mais en admettant même le mot persuader, car on ne pouvait retirer la commanderie à l'évêque qu'au temps marqué, comme à n'importe quel fermier; il obtint la maison que lui céda le monastère de Sainte-Croix, et le cardinal fut encore son obligé pour la cession qu'il fit. Toutefois cette compensation concorde peu avec les paroles du chroniqueur quand il dit que l'évêque céda libéralement au monastère de Sainte-Croix ses droits à la commanderie de Refojos, sans tenir compte que l'intérêt des chanoines de Sainte-Croix, était d'employer envers l'évêque des expressions qui indiquaient plutôt la grande satisfaction qu'ils éprouvèrent de l'acquisition, que de la générosité de l'évêque. Et ils furent si reconnaissants envers le cardinal qu'ils le prirent pour leur protecteur.

Du reste, l'évêque devait avoir administré peu de temps la commanderie, puisque le père Ribadeneira dit: «que le cardinal Saint-Charles Borromée fit son doctorat à l'université de Pavie à l'âge de 22 ans, c'est-à-dire en 1560, à l'époque où son oncle Pie IV montait sur le trône pontifical, et que ce dernier fut obligé de mander son neveu pour le résoudre à aller à Rome, et qu'en cette occasion le pape lui conféra plusieurs honneurs et dignités. Donc, l'évêque pouvait avoir administré la commanderie deux ou trois ans, espace de temps durant lequel le cardinal reçut les 500 cruzades dont se libéra le monastère de Sainte-Croix. Ce qu'il y a de plus évident en tout ceci, c'est que le cardinal en agit de la manière la plus convenable à la réformation de l'ordre; et les trois vœux qu'il fallait garder et faire observer à cause du relachement du clergé, étant l'obéissance, la pauvreté et la charité, il est clair que le premier qui devait profiter de la pauvreté des chanoines de Refojos était le pape Pie IV, qui gratifiait son neveu le cardinal de la commanderie de Refojos, qui la passait à l'évêque de Miranda, et enfin au monastère de Sainte-Croix.

§ 10°

Pour mieux juger des raisons qui portèrent le cardinal à affermer la commanderie de Refojos à l'évêque de Miranda et ensuite au monastère de Sainte-Croix, nous allons extraire un passage de *La vida de San Carlos Borromeo*, por el padre Ribadeneyra de la compania de Jesus, natural de Toledo: «Le cardinal Saint-Charles Borromée naquit en 1538 au chateau d'Arena à 40 milles de Milan; il était fils du comte Gilbert et de Marguerite de Medicis, sœur du pape Pie V et de Jacob de Medicis, marquis de Marinano, et neveu du cardinal Jean Angelo de Medicis qui depuis fut pape sous le nom de Pie IV, et qui le nomma cardinal et archevêque de Milan, et lui donna plusieurs autres charges et dignités. Pour mieux cultiver sa vigne, lorsqu'il était archevêque de Milan, il emmena avec lui les pères de la compagnie de Jésus, leur fonda quelques maisons qu'il meubla à ses dépens, car il fut toujours un disciple dévoué de Saint-Ignace de Loyola; la première messe qu'il célébra fut à la maison professe de l'ordre à Rome et la seconde dans la même chapelle où Saint-Ignace avait l'habitude d'officier. Le cardinal était encore jeune, et un vénérable prêtre d'un grand zèle et désireux de la réformation des ordres, s'arrêtait devant lui pour le contempler, toutes les fois qu'il le voyait; quelques personnes lui en ayant demandé la raison: «Vous ne connaissez pas encore ce jeune homme, leur dit-il, ce sera le réformateur de l'église, et il fera de grandes choses». Le cardinal étant à Rome, choisit pour guide spirituel le père Jean Baptiste de Ribera, (peut-être oncle du peintre de l'inquisition, D. Joseph Ribera, dit l'Espagnolet) qui se rendait tous les jours au palais apostolique, residence de Saint-Charles Borromée. Le cardinal fonda un somptueux collége à Padoue, et voyant que le concile de Trente devait réformer les ordres religieux, il employa tous ses soins à ce qu'il fut conclu, et encore mieux à faire exécuter ses décrets ainsi que le dit l'écrivain déjà nommé.

Si bien que le concile de Trente ayant fini ses sessions en 1563, le cardinal persuadait déjà à l'évêque de Miranda, pour obéir aux idées de réformation d'abandonner le grand prieuré de Refojos. Il en usa envers les chanoines de Sainte-Croix de Coimbra de la même manière qu'avec les prêtres de son diocèse, car le même écrivain nous dit que «l'intention du saint était que tous les prêtres vécussent comme membres unis à leur chef, en un même esprit, volonté et zèle pour le service de Dieu et la santé des ames, et qu'ils aspirassent en tout à cette sainteté de vie et à ces sublimes vertus sacerdotales, qui les rendirent dignes de cette mission, etc.; et que les prêtres travaillassent de commun accord avec l'archevêque, visitant la ville et le diocèse, faisant des missions comme les saints apôtres, et en particulier dans les localités retirées et montagneuses; il voulait qu'à l'occasion ils suppléassent aux cures vacantes, qu'ils exerçassent les grandes charges du gouvernement comme vicaires urbains et judiciaires, qu'ils dirigeassent les collèges, les séminaires, les écoles de la doctrine chrétienne, les monastères de religieuses, qu'ils servissent de guides dans les exercices spirituels à ceux qui se devaient ordonner, suivant la méthode suivie dans la compagnie de Jésus, etc.

Il ordonna aussi que dans son église, qui est celle du Saint-Sépulchre, on fit durant l'année les chapelles qu'ont à Rome, à Sainte-Marie de Valicela, les prêtres de la congrégation instituée par Saint-Philipe de Néri, où seraient faites des prières et des pénitences publiques et tous les soirs des pratiques religieuses.

En vue d'un plus grand avantage pour la congrégation, Saint-Charles la divisa en deux catégories de prêtres, les uns libres de résidence, et qui vivaient en commun, d'autres attachés à certaines églises et qui vivaient chez eux. Pour qu'ils fussent unis par les liens de la charité, et qu'ils ne formassent qu'un seul corps, il divisa la congrégation en six corps ou *juntas*, dont deux dans la ville et quatre dans le reste du diocèse. Il donna à chacune de ces *juntas* un préposé spirituel, avec l'ordre de rassembler les novices de chaque junta, une fois par mois; ceux de la ville au Saint-Sépulchre, en présence de l'archevêque, et ceux du diocèse dans tel ou tel endroit en présence du préposé général, ou pour le moins d'un préposé de n'importe quelle *junta*.

On devait, dans ces réunions, lire la règle, faire une conférence sur la manière de la suivre ponctuellement, et les moyens de faire le plus de progrès possible dans la vie spirituelle, et sur le profit que devaient en retirer les âmes. Celui qui présidait à la réunion devait faire une pratique religieuse sur l'exhortation à la vertu, et deux autres prêtres devaient faire des sermons publics au peuple sur quelque sujet important. Les novices vivaient ainsi unis par les liens de charité fraternelle et dans la même uniformité d'esprit, mais l'influence exercée sur eux par l'archevêque, leur chef spirituel, comme sur des membres vivants, faisait irradier son esprit sur son troupeau». «Tels étaient les moyens de ce saint archevêque pour guider les âmes qu'il aimait d'un amour si ardent.»

Si de ce que nous venons de dire, on peut en conclure le zèle et la grande sainteté du cardinal, on peut en déduire aussi sa grande habileté, car la compagnie suit encore aujourd'hui le chemin tracé par lui. Mais ce que le saint cardinal n'eut peut-être jamais espéré c'est qu'en Portugal l'habileté des chanoines de Saint-Croix atteignit un si haut degré qu'ils en arrivassent à se servir de sa propre image pour humilier et rabaisser à un tel point l'ancien pouvoir des chanoines de Refojos, et en sus, de les

tourner en ridicule. Les chanoines de ce monastère étaient obligés d'attendre dans cette salle, avant tous les repas, l'arrivée du prieur, et se trouvaient en butte journellement à la raillerie et au ridicule que leur devait rappeller ces peintures allusives à leur dépendance et à leur nullité. Il fallait pour cela que les chanoines de Sainte-Croix ne fussent pas moins ingénieux que les pères de la compagnie de Jésus dans la science de torturer l'âme, science à laquelle l'inquisition ajoutait la science de martyriser le corps. Il fallait en outre que les chanoines de ce monastère fussent assez humbles, et eussent bien présentes à l'esprit les paroles qui servent d'épigraphe à ce chapître, afin de pouvoir, avant chaque repas, avaler la pillule qui quoique bien sucrée pour ne pas paraître étrange, devait toutefois être si amère que l'on pouvait considérer comme torture la sensation qu'elle devait produire.

§ 11°

Le chroniqueur D. Nicolas de Sainte-Marie avait raison de dire qu'il ne pouvait raconter tout ce qu'il y avait de digne de remarque dans les monastères de son ordre, et l'on pourrait supposer qu'il n'y avait dans ces expressions qu'une ruse de *madré (velhaca finura),* qui voulait cacher un acte qu'il jugeait peut être lui même exhorbitant, et qu'il considérait comme machiavélique. Dans le premier cas l'expression «*velhaca finura*» pourrait être tenue comme une fleur de rhétorique cueillie dans les ouvrages de notre premier romancier contemporain Camillo Castello Branco; mais alors même que nous l'aurions glanée chez lui, ses œuvres sont si nombreuses et si délicatement écrites que nous renoncerions à l'employer en ce sens, dans un ouvrage qui est loin d'avoir des prétentions littéraires.

Nous l'appellerions *ruse de madré,* si nous faisions l'apréciation de l'acte par le fou rire qu'il devait occasioner aux chanoines de Sainte-Croix, mais comme nous devons parler de leurs relations intimes d'amitié avec les pères de la compagnie de Jésus, avec lesquels ils se trouvèrent en vie commune au couvent de Sainte-Croix; et comme nous devons aussi rappeler la part active qu'ils prirent dans les actes du tribunal du saint-office, dont ils occupèrent parfois les premières charges, il paraîtra plus convenable de les traiter de machiavéliques. Toutefois si nous ne voulons pas seulement suivre la mode mais bien rattacher tous les fils dont nous avons besoin pour la trâme de notre sujet nous ne pouvons, non plus, considérer cet acte comme machiavélique.

Les actes de Machiavel, qui mourut en 1527, ne sont pas inconnus; ses ouvrages furent publiés, et si parfois son caractère a été mal et diversement jugé, il a aussi été analysé par des observateurs d'une éminente sagacité. Les mauvais succès des français en Italie en 1512, quand Raphael éxécuta les peintures dont nous nous sommes occupé, causèrent la ruine de la république de Florence, et la prison de Machiavel, secrétaire florentin, accusé d'avoir trempé dans une conspiration contre le cardinal de Médicis, depuis Léon X. Machiavel écrivait à l'époque de la Renaissance, et ses ouvrages ne sont pas inférieurs au mouvement donné aux arts par ce siècle, et c'est pour cela que l'on dit que l'illustre écrivain ouvrit le chemin à Molière par sa comédie *La Mandragore.*

Ses malheurs lui firent écrire son fameux livre *Le Prince,* pour capter la bienveillance de Léon X, et ce premier ouvrage nous fait entrevoir qu'il devait se courber humblement devant ce pontife, lorsqu'il écrivait *L'Histoire de Florence,* qui est un des plus beaux fleurons de sa couronne, et qu'il n'était, ainsi que nous le prouve la pension que lui faisaient les Médicis, qu'une petite mouche prise dans la vaste toile de la politique du Vatican.

§ 12°

Quiconque lit l'évangile, et la bible à la main va étudier la toile de la «Cène», pour ensuite sonder l'histoire, et y chercher la cause de la substitution des deux peintures murales, reconnaîtra nécessairement que si l'on rencontre dans l'évangile tout ce qu'il y a de plus sublime, de plus beau, de plus grandiose, de plus divin, on trouve au contraire que l'histoire marche droit à son but, sans prendre garde aux blessés, sans voir qu'autour d'un arbre si productif le serpent s'est enroulé comme on le voit dans la bible.

Comme nous l'avons dit, les mesures prises par le Vatican pour combattre la Réforme, raviver le zèle pour la foi, et moraliser les ordres religieux en les obligeant à remplir leurs vœux de pauvreté, d'obéissance et de charité, avaient été des mesures violentes. Quant au premier vœu, les moyens adoptés avaient produit leurs fruits. Peu importait pour le but que l'on voulait atteindre si la pauvreté était volontaire ou obligatoire. Ce qui importait le plus maintenant c'était l'obéissance. Si d'un côté la pauvreté imposait cet autre vœu, la dépendance dans laquelle se trouvaient certains monastères envers leurs commandeurs, les portait à chercher leur protection comme plus efficace pour les défendre des attaques que pouvaient diriger contre eux d'autres pouvoirs écclésiastiques ou civils. Il leur faillait donc pour pouvoir recourir à leur protection, leur obéir par gratitude et même accepter la réformation des ordres religieux comme l'unique planche de salut qui se trouvait sous la main au milieu de la tempête déchaînée qui les menaçait de toute part.

La piété de D. Jean III, bien dirigée dans le zèle de la foi, le fit recourir à la protection de Saint-Ignace de Loyola pour obtenir en 1545 l'établisse-

ment du tribunal du saint-office en Portugal; et c'est des mains du même Saint-Ignace que son altesse (suivant la chronique de Balthazar Telles, pag. 249, liv. II), veut obtenir l'élection de l'infant D. Henri pour le sacré collège des cardinaux, et sa nomination de grand inquisiteur, pour donner ainsi plus d'éclat au tribunal du saint-office. Après que les chanoines de Sainte-Croix, dont le même cardinal fut prieur général, et exerçait les principales charges du tribunal du saint-office, eurent resserré leurs liens d'amitié avec la compagnie de Jésus, il ne restait aux religieux de Refojos d'autre recours que d'accepter la réformation de leur ordre comme un bienfait, et la protection de ceux de Sainte-Croix comme le plus grand bénéfice, si l'archevêque da Braga venait à leur déclarer la guerre pour les soumettre à sa juridiction et s'il lui prenait la fantaisie de faire peu de cas des bulles d'exemption accordées par Pélage et confirmées par le cardinal Jacinthe, légat apostolique, ainsi que par plusieurs autres pontifes. Si d'un autre côté le *juiz de fóra* et le *corregedor* attaquaient aussi les privilèges des chanoines de Refojos, ces derniers acculés de tous côtés ne pouvaient faire de moins que de chercher un refuge à l'ombre de l'écu de Sainte-Croix, et accepter la obéissance, plutôt comme un devoir que comme une obligation. Après les avoir réduits à cette dépendance au point d'avoir besoin de leur autorisation pour quelque dépense, si minime qu'elle fût, et leur avoir imposé l'obédience comme une gratitude, il était facile aux chanoines de Sainte-Croix, en envoyant au couvent de Refojos les chanoines les plus soumis, d'altérer les dates et changer les peintures qu'ils voulurent bien altérer et changer.

Voilà la marche suivie par eux, et pour que l'on ne juge pas que nos assertions sont de pure fantaisie, sans fondements dans l'histoire de la vérité des faits, nous allons recourir à l'histoire et nous y trouverons la confirmation de ce que nous avançons.

En donnant tout pouvoir au monastère de Sainte-Croix et en lui soumettant tous les autres couvents de l'ordre des chanoines réguliers, qui recevaient de trois en trois ans des prieurs qui les gouvernaient, élus au monastère de Sainte-Croix, le but principal de la réformation religieuse était atteint, car la commanderie de Sainte-Croix appartenait à la maison royale, et celle-ci se courbait humblement aux ordres du Vatican. Et plus était grande la soumission des religieux de Sainte-Croix à la maison royale, plus aussi était grand le désir d'assujétir tous les autres monastères à sa domination.

Ce désir était si pleinement satisfait quant aux puissants, aux nobles et indépendants religieux de Refojos, qu'en témoignage de leur obéissance et pour remplir fidèlement ce vœu, suivant les ordres du concile de Trente, et ceux du Vatican, nous voyons dans une des peintures le premier prieur triennal de Refojos prosterné aux pieds du prieur général de Sainte-Croix de Coimbra. L'autre peinture nous dit aussi que le voeu de pauvreté était suivi, puisque le cardinal Saint-Charles Borromée, acceptant des religieux de Sainte-Croix la rémission de la commanderie de Refojos, cédait ou vendait ses droits sur ce monastère.

§ 13°

Si l'on veut savoir combien les religieux de Sainte-Croix étaient généreux envers ceux de Refojos, on verra en montant au choeur de l'église paroissiale du monastère les peintures admirables de ridicule qu'ils y firent exécuter et qui représentent les religieux de l'ordre qui furent canonisés, peintures qui prouvent la dégradation du gout des chanoines.

On pourra faire la même observation en parcourant les ridicules dessins qui, sur les murs de l'église, représentent la vie de Jésus Christ. Tels étaient les présents par lesquels se manifestait la générosité des chanoines de Sainte-Croix envers leurs *fermiers* de Refojos!

Les travaux qui se firent depuis, étaient une nécessité et avaient pour mobile principal de ne pas alarmer les habitants de la paroisse par la suspension des travaux. Malgrè la stricte économie qui présidait à ces travaux, on y suivait le plan primitif, tout en obéissant ainsi à une des premières qualités de Raphael, la simplicité, avec cette différence que dans l'œuvre du grand peintre cette qualité se joint à l'opulence, et dans les travaux des chanoines de Sainte-Croix, on n'a en vue que l'économie.

Nous avions donc raison de dire que les riches travaux de l'aile de l'est étaient antérieurs à la réédification de l'Eglise en 1581. Les chanoines de Sainte-Croix pouvaient encore autoriser certaines dépenses pour l'église, mais ils en agissaient avec plus de parcimonie dans les travaux du monastère, qu'ils ordonnaient à peine, soit pour achever des travaux incomplets, soit comme nous l'avons dit pour ne pas alarmer les habitants de la paroisse. Les deux peintures dont nous nous occupons, nous mènent à une date plus proche de Raphael, et nous montrent que les ouvrages les plus somptueux sont antérieurs a 1564, mais malgré les défauts qu'on y remarque, on reconnaît que le peintre pouvait prétendre à imiter le style de Raphael. Mais ce qui nous en rapproche le plus, c'est la minute d'une question qu'il y eut entre l'archevêque de Braga, D. Frei Bartholomeu dos Martyres, et les chanoines de ce monastère, question dans laquelle l'archevêque, qui avait assisté au concile de Trente et qui par conséquent était partisan de la réformation des ordres religieux, réformation qui consistait dans l'accomplissement exact des vœux de pauvreté et d'obéissance, prétendait soumettre à sa jurisdiction les chanoines de Refojos. Il alléguait que durant 35 ans il avait envoyé des visiteurs au monastère, de-

puis 1560 jusqu'en 1574, époque où l'archevêque fit lui même la visite, ainsi que nous le dirons plus loin. Or par la lecture de ces actes, nous voyons qu'un procès était engagé entre le cardinal D. Jorge et un certain Domingos de Torres, de Lisbonne, proviseur à Salamanca, qui prétendait être commandeur de Refojos, en opposition à un nommé Antonio Dias, cordonier, aussi de Lisbonne, et que cet homme, qui ne savait ni lire ni écrire, gouvernait le monastère comme prieur, au lieu et place du cardinal D. Jorge da Costa, et que sa juridiction s'étendait jusqu'aux choses spirituelles, puisqu'il pouvait nommer et déposer le prieur *claustral* des chanoines. Et encore que durant le priorat de D. Pedro de Mello, qui avait succédé à son père D. Rodrigo, le monastère était si mal considéré envers Dieu et envers les hommes que le propre archevêque de Braga, qui était alors le sérénissime prince D. Henri, cardinal légat du royaume, fit encarcérer le prieur dans une tour pour avoir manqué à l'obéissance qu'il lui devait comme à son prélat dans l'étendue de son diocèse. Et le même prieur et le procureur de son altesse furent cités devant l'évêque de Tuy en Gallice, spécialement commissionné par le pape. Et la sentence fut portée en faveur de D. Pedro et de la juridiction qu'il avait sur le dit monastère, en l'an de grâce de 1540, le 30 janvier. Et le dit monastère fut de nouveau soumis à sa juridiction comme auparavant, ainsi qu'il conste du procès. Cette sentence fut présentée au tribunal de l'archevêque, et le proviseur et autres officiers la reconnurent légitime, et l'archevêque mit en liberté D. Pedro, qui était encore en prison. Quoique le monastère fut déjà en 1540 une commanderie, les chanoines de Refojos étaient encore assez puissants pour gagner un procès contre le cardinal D. Henri, qui était alors archevêque de Braga, et depuis fut régent et roi de Portugal. Le cardinal suivait les instructions du concile de Trente, ainsi que D. Frei Bartholomeu dos Martyres, en poursuivant leurs attaques contre le monastère de Refojos. Ils étaient appuyés par le *juiz de fora* et par le *corregedor*, d'où resulta le complet anéantissement des chanoines, car se voyant seuls et obligés à recourir à la protection du monastère de Sainte-Croix, ce dernier les réduisit à une telle pauvreté et à une telle obéissance que les chanoines de Sainte-Croix purent faire substituer deux des peintures existantes par deux autres qui symbolisassent les deux vœux d'obéissance et de pauvreté.

§ 14°

Les chanoines de Refojos devaient payer bien cher l'audacieuse tentative de plaider contre le cardinal D. Henri, et d'avoir eu surtout le malheur de gagner le procès. Dans leur aveuglement ils ne voyaient pas que le cardinal et D. Frei Bartholomeu obéissaient aux délibérations du concile de Trente et aux ordres du Vatican, et voulurent, même après avoir été réduits par le saint-siège à obéir à leur commandeur soulever des questions contre ces deux archevêques.

De plus le cardinal D. Henri, qui avait été prieur de Sainte-Croix, savait fort bien comment on pouvait soumettre ces jeunes coqs qui avaient l'audace de se révolter.

Pour bien juger de la conduite de l'infant D. Henri, il suffit de le suivre lorsqu'il tenta de réformer le monastère de Sainte-Croix de Coimbra.

En lisant la chronique des chanoines réguliers de Saint-Augustin on voit que, tandis que le chroniqueur nous raconte l'origine et la fondation de l'ordre, depuis l'apôtre Saint-Jacques le Mineur jusqu'au grand père Saint-Augustin qui le réforma complètement; et depuis Saint-Augustin jusqu'à lui chroniqueur, que tandis qu'il nous énumère tous les pontifes, cardinaux, patriarches, primats, archevêques et évêques donnés par l'ordre, il n'oublie jamais cependant le point capital, qui est la réformation de l'ordre; tous les faits viennent s'y rattacher. Si la règle de Saint-Augustin, docteur et réformateur de l'ordre, était basée sur les trois vœux religieux: pauvreté, obéissance et charité, le bienfait apporté par la réformation était si important que, suivant le chroniqueur, ils devaient en rendre plus de graces à Dieu que de la création du monde. La réformation opérée par Saint-Augustin était si nécessaire qu'il merita le nom de père de l'ordre quoiqu'il n'en fut que le réformateur, tant était grand le relachement qui s'était introduit dans l'ordre des clercs et chanoines (qui était, au dire du même chroniqueur, l'héritage privilégié de Dieu) lesquels ne pratiquaient plus la pauvreté ni l'obéissance, ni cette pureté de vie si nécessaires aux ministres de l'église, et qui avaient été leurs premières vertus dès leur institution.

Après cette première réformation le chroniqueur nous parle de celles qu'opérèrent le vénérable le père D. Tello, archevêque lors de la fondation du monastère de Sainte-Croix, D. Jean Peculiar, maître de céremonies, et D. Michel, prieur de la cathédrale, sans toutefois oublier de nous parler de la réformation toutes les fois qu'il parle de quelque monastère de l'ordre. Ainsi, en parlant de celle de Sainte-Croix, il n'appelle pas la fondation de ce couvent une institution, mais bien «une réformation des chanoines réguliers de Saint-Augustin de la cathédrale de Coimbra» (liv. VI, pag. 351). Et c'est ainsi qu'il a réussi à donner une antiquité plus reculée au monastère de Sainte-Croix. Cependant l'époque de la seconde reformation date de Saint-Theotonio, premier prieur de Sainte-Croix, qui fut le reformateur de l'ordre des chanoines de Saint-Augustin en ce royaume, ainsi que le dit le chroniqueur dans la dédicace de la deuxième partie de sa chronique, au même saint: «Il n'y eut pas une seule collégiale, ni de monastère de notre ordre, dans l'Entre Minho et

Douro, très saint prieur, qui ne vous priat de lui envoyer comme prélat ou comme réformateur, un de nos chanoines de Sainte-Croix, pour rétablir l'observance regulière affaiblie». Dans le prologue de son ouvrage, il ajoute: «que les premièrs pères fondateurs du monastère de Sainte-Croix, avec leur premier prieur Saint-Theotonio réformèrent et rétablirent dans ce royaume l'ordre de nos chanoines de Saint-Augustin, et le ramenèrent à la primitive perfection de la règle de notre patriarche Saint-Augustin, etc.»

Dans le sommaire il est dit encore: «de l'insigne réformation de l'ordre des chanoines réguliers faite dans le royal monastère de Sainte-Croix de Coimbra; de la fondation et description du même monastère, et des hommes illustres qui l'ont rendu célèbre».

A la pag. 240 du liv. IX, le chroniqueur dit que la troisième réformation eut lieu à l'occasion du chapître célébré dans le cloître du monastère de Bragança en septembre de 1340, sous le règne de D. Alphonse IV, chapître que présida le prieur de Sainte-Croix et l'abbé de Saint-Isidore, en conformité avec le bref apostolique du pape Benoît XI sur la réformation générale de l'ordre des chanoines de Saint-Augustin. Et il rapporte les procès verbaux, mais ne parle pas de réformation; cependant le chroniqueur dit que dans ce chapître on nomma des visiteurs pour réformer tous les monastères de l'ordre de Saint-Augustin, tant en Castille comme en Portugal.

Après ces diverses réformations le cardinal infant D. Henri, frère du roi D. Jean III, prit le grand prieuré de Sainte-Croix, et entreprit la réformation des chanoines de ce monastère, et cette fois la réformation fut radicale. «Et quoique, dit le chroniqueur, le roi put faire cette réformation par le moyen du prieur claustral du même monastère, D. Braz Lopes, maître de theologie par l'université de Paris, homme illustre par sa science des écritures sacrées, de grand savoir et de grande vertu, il envoya toutefois les pères Fr. Antonio et Fr. Braz de Barros, de l'ordre des hiéronimites, qui commencèrent leurs travaux le 13 octobre 1527, veille de Saint-Calixte pape, à la fête duquel l'église fait l'oraison suivante sur la réformation générale: «Deus qui nos conspicis «in nostra infirmitate deficere; et amorem tuum, nos «misericorditer per sanctorum tuorum exempla res«taura.» Le chroniqueur nous donne de cette oraison, quoique peiné que des hommes étrangers à l'ordre vinssent le réformer, la traduction suivante: «Dieu et Seigneur qui voyez notre grand relachement, dû à notre faiblesse humaine, et combien nous manquons à votre service, et le peu d'amour que nous vous témoignons, faites que par votre divine miséricorde nous soyons réformés *et raffermis en votre amour par les bons exemples de vos saints*».

Le chroniqueur Damien de Goes fait aussi mention de cette réformation, ainsi qu'il le devait, car elle s'opérait d'après les ordres du Vatican données à l'occasion de la réforme de Luther.

«Cette reformation, continue le chroniqueur, ne souleva de notre part d'autre plainte que celle de ne pas avoir été faite par des chanoines de notre ordre, car alors même qu'il n'y eut pas en Portugal un religieux capable, le roi pouvait en mander un étranger au royaume, ainsi qu'il le fit quand il réforma les autres ordres religieux. D'autant plus qu'il y avait au couvent de Sainte-Croix deux religieux savants, et d'une vie exemplaire, bien connus du roi, le maître D. Braz Lopes, prieur claustral, et le maître D. Simon Pires, qui avant de prendre l'habit religieux avait été aumonier du roi D. Manuel et maitre de l'infant D. Henri.

N° 7. Ces deux prudents religieux, se sentant offensés, parce que leur ordre avait été réformé par des religieux d'une autre règle, virent dans cet acte une sorte de mépris et d'insulte fait à leur ordre, ne voulurent pas l'accepter et sortirent du monastère de Sainte-Croix, les larmes aux yeux (mais malgré ces larmes le chroniqueur défend encore la réformation); quelques autres religieux, animés des mêmes sentiments les suivirent. Ce furent: D. João Galvão, neveu de l'évêque de Coimbra du même nom, D. Antonio Coelho, D. Antonio Rodrigues de Athaide et d'autres.

Le roi D. João III plaça tous ces religieux et les nomma prieurs de diverses églises pour les contenter et rasséréner leur esprit. Il donna le prieuré de Benavent au docteur D. Braz Lopes, celui de Palla à D. Simon Pires, celui de Condeixa à D. Jean Galvão, celui de Saint-Jacques de Coimbra à D. Antonio Coelho, et celui de Sainte-Juste de la même ville à D. Antonio Rodrigues de Athaide.

N° 8. La sortie de si parfaits religieux du couvent où ils avaient professé, causa une vive émotion parmi les chanoines de Sainte-Croix; cependant, quelques uns *moins méticuleux et plus religieux*, considérant combien c'était chose grave que de quitter leur premier institut et le cloître dans lequel ils s'étaient dédiés à Dieu, uniquement parce que le visiteur et le réformateur de leur ordre était un religieux d'une autre règle quoique nommé par le roi et confirmé par des bulles apostoliques, résolurent accepter cette reformation et se soumettre au visiteur. Ces religieux avaient nom D. Denis de Moraes, etc.

N° 9. Le père visiteur fit réunir en chapître ces 22 chanoines, et après leur avoir exposé ses bonnes intentions, leur ordonna d'élire un prieur claustral pour trois ans, a fin de les gouverner, car son intention n'était pas de prendre le gouvernement du monastère mais de les ramener à leur première observance et règle donnée par leur saint prieur Theotonio. Les chanoines firent immédiatement cette élection, et le choix retomba sur le père D. Denis de Moraes, le 17 février 1530, lequel fut confirmé par le père visiteur par autorité apostolique. Le

prieur nommé fit immédiatement l'office de Saint-Theotonio, qui tombe le 18 février, commençant par célébrer les vêpres, ce qui causa une grande réjouissance dans la ville, car le nouveau prieur en était naturel.

N° 10. Pendant son triennat le prieur D. Denis prit l'habit, par ordre du réformateur et avec l'autorisation du grand prieur, l'infant D. Henri, et par le conseil du roi, *très bons personnages et de bonnes mœurs,* au nombre de 50, le prirent aussi, ce qui avec les 22 chanoines qui existaient déjà, porta le nombre à 72, nombre que devait avoir la communauté».

D'après ce que nous venons de dire, il n'est pas étonnant qu'une fois le monastère de Refojos soumis à celui de Sainte-Croix, ses religieux ne fussent moins susceptibles et plus pieux, et par conséquent se soumissent avec plus de conformité à la volonté du grand prieur, de manière à former un accord aussi parfait que l'accord formé par le son des cloches de Refojos, qui s'harmonise si bien avec celles de Sainte-Croix qu'aucun carrillon du pays n'a tant de gaité ni de notes si joyeuses.

§ 15°

Si le pape Pie IV faisait donation de la commanderie de Refojos à son neveu le cardinal Saint-Charles Borromée pour obliger les religieux au vœu de pauvreté, il ne faut pas trouver étrange que les rois de Portugal en agissent de même avec celui de Sainte Croix, dans le même but d'en recevoir les revenus ou d'en doter leurs fils, en sorte que les chanoines, remettant leurs richesses en leurs mains, ne sentissent pas leur piété se refroidir, quant au vœu de pauvreté. On remarquera encore que (suivant les paroles du chroniqueur, liv. VII, pag. 48) «le pape Pie IV fut celui des pontifes qui montra le plus d'affection pour nos religieux de Sainte-Croix, car, en l'an 1561 et le deuxième de son pontificat, il nous donna son neveu le cardinal Saint-Charles Borromée comme protecteur, charge que ce dernier accepta de bonne volonté»; et outre que les religieux lui donnèrent le nom de protecteur, ils firent exécuter une peinture dans laquelle le saint cardinal est représenté au moment où il tente persuader à l'évêque de Miranda de renoncer au grand prieuré de Refojos.

«Les rois de Portugal, dit encore le chroniqueur, liv. VII, pag. 49, eurent tant de vénération pour les vertus et la sainteté des chanoines de Saint-Croix, qu'ils les comblèrent de faveurs très particulières et leur accordèrent de grands privilèges, depuis le premier roi D. Alphonse Henri. Ce dernier, non content de prendre à sa charge la manutention du monastère, au point que tous les auteurs lui attribuent tous les travaux qui y furent éxécutés, voulut encore pour les honorer prendre le titre de chanoine du même monastère et fut reçu frère de l'ordre, assistant au chœur à tous les offices divins, revêtu de l'habit et du surplis, comme les autres chanoines, et s'honorant plus de ces vêtements que de la pourpre royale.»

D. Sancho I, succédant à D. Alphonse Henri, écrivit au pape Urbain III en lui disant: «Je rappelle instamment à votre sainteté le monastère de Sainte-Croix de l'ordre de Saint-Augustin, que mon père a fondé dans cette ville de Coimbra, ainsi que les religieux qui y vivent et que j'aime comme mes propres fils.»

D. Alphonse II fut si dévoué au monastère de Sainte-Croix, qu'à la naissance de son fils D. Sancho il le fit revêtir de l'habit de l'ordre, qu'il porta jusqu'à l'âge de 15 ans.

Ce prince eut en si grande estime le même monastère, qu'en montant sur le trône il fit publier dans tout son royaume un édit par lequel il prenait sous sa protection le monastère, ainsi que les églises qui en dépendaient, les villes, bois et propriétés, et ordonnait que personne ne leur causât le moindre préjudice, sous peine d'une amande de 2000 *morabitinos* (monnaie d'or de 500 réis, 2 fr. 75 c.) et d'être tenu pour ennemi de sa personne.

Le chroniqueur ne mentionne pas les bienfaits accordés au monastère par D. Alphonse III, mais il enumère dans leur ordre chronologique les rois qui les protégèrent. Il dit que le 23 du mois d'avril 1282 le roi D. Denis confirma toutes les rentes et privilèges que ses ancêtres avaient accordés au monastère; que son fils D. Alphonse IV emprunta au monastère l'épée de D. Alphonse Henri, avec laquelle il assista à la bataille de Salado, où il était allé porter secours à son gendre Alphonse XII de Castille contre les maures, qu'ils battirent.

Le chroniqueur ne parle ni de D. Pedro I ni de D. Fernando, mais il nous dit que D. Jean I invita le prieur de Sainte-Croix à assister aux cortès qui s'ouvrirent en 1385 dans le couvent de Saint-François à Coimbra, et racommanda aux religieux de prier pour le bon succès des mêmes cortès, ce qu'ils firent. Et le prieur prit la parole devant les cortès, et leur persuada qu'il convenait au royaume que le maitre d'Aviz fut acclamé roi, comme en effet ils l'acclamèrent le 5 avril de la même année 1385.

Il passe encore sous silence le règne de D. Duarte, et nous rapporte la venue de D. Alphonse V à Coimbra avec son oncle et tuteur l'infant D. Pedro, qui furent reçus avec grande solemnité au monastère de Sainte-Croix, où ils dinèrent dans le réfectoire, et le repas fut béni par le prieur D. Gomes. D. Jean II vint aussi à Coimbra, le 24 août 1485, jour de la fête de Saint-Augustin, à l'occasion de la première messe du prieur D. Jean de Noronha, fils du marquis de Villa Real. A l'offerte le roi jeta dans le plat un écrit de sa main par lequel il nommait le nouveau prieur archevêque de Braga, dont

le diocèse était vacant. La messe finie, le prieur vint baiser la main du roi, et le remercier de la grace accordée, mais il la refusa en disant qu'il n'échangerait son prieuré contre aucune autre dignité du royaume.

L'importance que nos rois donnaient au monastère de Sainte-Croix, était si grande qu'ils s'habituèrent à l'appeller «leur royal monastère», et lorsque D. Manuel succéda à D. Jean II, et que le cardinal Nepote demanda au pape Jules II la commanderie de Sainte-Croix, le même D. Manuel fit démolir l'église et le monastère existant alors, fit sequestrer les revenus pour que le cardinal ne put les toucher et pour les réserver pour la reconstruction du monastère, alléguant au pape qu'il en avait agi ainsi à cause de la vétusté de cet édifice et priait sa sainteté de lui donner son approbation. Plus tard, par l'intermède du cardinal d'Alpedrinha, D. Jorge da Costa, il obtint en 1507 un bref par lequel le pontife reconnaissait au roi le droit de présenter le grand prieur. En effet le roi nomma l'évêque de la Guarda, D. Pedro Gavião, qui acheva les travaux en neuf ans.

Le même roi ordonna que tous les chanoines prissent dès lors le titre d'aumoniers du roi.

Le roi D. Jean III, qui succéda à D. Manuel, transféra l'université de Lisbonne à Coimbra, et vint dans cette ville, où il prit logement dans les maisons annexes au monastère, parce qu'il avait ordonné des travaux au palais royal pour l'accomodation des classes et l'habitation des recteurs.

Le roi vécut durant tout ce temps au milieu des chanoines, allant avec eux au chœur et au réfectoire. Se promenant un jour dans la propriété il vit que les fenêtres du couvent des pères de la compagnie de Jésus donnaient sur le jardin du couvent, et les fit fermer en maçonnerie. Les pères de la compagnie intentèrent un procès, mais le père recteur considérant les obligations qu'ils devaient au monastère et le scandale qui pourrait advenir de cette question les fit fermer, et se condamna lui et les autres religieux de son collége à une pénitence publique, et ils sortirent dans les rues de la ville en habits de pénitents, avec leurs disciplines, entrèrent dans l'église et, tous à genoux, le recteur demanda à Dieu miséricorde à haute voix; tous ses compagnons suivirent son exemple en versant de si abondantes larmes que tous les assistants étaient émus. Ils continuèrent la même pénitence jusqu'à la *Santa Casa da Misericordia,* où de nouveau, ils émurent la compassion de tous ceux qui avaient été scandalisés de leur procédé.

Le chroniqueur ajoute encore que ce fut à cette occasion que l'on commença à traiter les officiers du prieur de *Moços fidalgos* (gentilshommes), mais ceux-là seuls qui avaient servi dans l'Inde devaient avoir *foro e moradia,* c'est-à-dire devaient avoir les honneurs attachés à ce titre et droit à une certaine somme pour leur entretien, suivant le décret publié en 1550. Voici ce qui donna lieu à ce privilège: «Le roi avait l'habitude de souper tard, et pour ne pas déranger les religieux et les obliger à avoir les portes ouvertes jusqu'à ce que les gentilshommes qui le servaient à table se retirassent, il voulut que les officiers du prieur général lui rendissent les mêmes services que ses gentilshommes qui habitaient hors du monastère; il accorda donc à ceux-là le titre ci-dessus qu'il confirma par décret.

D. Sébastien, de triste mémoire, accorda aux chanoines le privilège de pouvoir prendre tous les degrés universitaires au couvent de Sainte-Croix.

Lorsque D. Manuel obtint de Jules II le droit de nomination au grand-priorat de Sainte-Croix, ce monastère fut considéré comme une commanderie de la maison royale, et à la mort du prieur D. Pedro Gavião, en 1516, Léon X confirma par un bref ce même privilège, à la demande du roi, qui présenta son fils l'infant D. Alphonse, qui était alors agé de 7 à 8 ans.

Toutefois, dit le chroniqueur, le prieur claustral D. Diogo Nunes obtint le 18 février 1518 un bref du même pontife, par lequel les prieurs généraux devaient prendre l'habit des chanoines réguliers de Saint-Augustin et faire leurs vœux avant d'être nommés. D. Manuel, ayant obtenu pour le même D. Alphonse le chapeau de cardinal, ce dernier revint au monastère exercer sa charge de prieur général, et son frère le roi D. Jean III le nomma archevêque de Lisbonne, parcequ'il ne voulut jamais abandonner le grand priorat de Sainte-Croix, qu'il ne céda qu'à son frère l'infant D. Henri à la condition que cette charge lui reviendrait si son frère mourait avant lui.

L'infant D. Henri prit possession du prieuré en 1527, et en septembre de la même année le pape Clément VII envoyait les bulles de confirmation.

L'infant prit l'habit et prononça les vœux comme son frère D. Alphonse dans le même monastère. Le roi D. Jean III s'occupait déjà à cette époque de la réformation de l'ordre des chanoines réguliers de Sainte-Croix.

§ 16°

Tandis que les rois s'emparaient de leur royal monastère de Sainte-Croix (sans doute à cause de l'affection qu'ils lui portaient), les chanoines de Refojos do Lima se voyaient encore libres de cette grande amitié.

Par l'influence du pouvoir royal, le prestige des chanoines de Sainte-Croix augmentait, et la compagnie de Jésus et l'inquisition s'étendaient en Portugal. Et si le couvent de Refojos fut celui qui opposa le plus de résistance à sa fusion et à la réformation de l'ordre, ce fut aussi celui qui plus tard fut le plus humilié. Du reste, il n'y avait en Portugal de monastères privilègiés, que celui de Sainte-Croix, celui

de Grijó et celui de Refojos, les deux premiers payaient redevance au saint-siège; celui de Refojos était le seul exempt de toute redevance. Le plan de la machination devait donc être préparé avec la plus grande astuce.

Le père Louis de Ponte, de la compagnie de Jésus, dit dans le tome III, chap. III, § 7: *Canonicorum regularium,* «Les congrégations des chanoines réguliers sont cléricales et ont comme première obligation de leur institution de nourrir les âmes, et sans aucun doute se montrent aussi zélés que ceux de notre compagnie, pour gagner des âmes à Dieu».

Et non seulement telle était l'opinion générale que, ainsi que nous l'avons dit, le cardinal Saint-Charles Borromée, qui était membre de la compagnie de Jésus, était considéré comme protecteur des chanoines réguliers.

Le chroniqueur D. Nicolas de Sainte-Marie nous dit (liv. x, pag. 30) que «l'ordre des pères de la compagnie de Jésus commença a jeter quelque lustre en Portugal, vers l'an 1547». Cet ordre fut institué en 1536, à Paris, par Saint-Ignace de Loyola et neuf compagnons, qui allèrent à Rome en 1539 faire les vœux essentiels de la religion: Obéissance, chasteté et pauvreté, et un quatrième qui était d'aller faire des missions apostoliques en quelque part que le souverain pontife le détermina.

Paul III confirma la fondation de l'ordre, dans le cours de la même année par la bulle «vivae vocis oraculo», et de nouveau en 1540 Jules III et Grégoire XIII, ses successeurs, lui concédèrent aussi des bulles apostoliques. D. Pedro Mascarenhas, qui était alors à Rome, voyant le zèle de Saint-Ignace et de ses compagnons pour la conversion des âmes, écrivit au roi D. Jean III en lui disant «qu'il les trouvait propres à la conquête de l'Inde Orientale». «Et le roi les reconnut comme tels et écrivit à l'ambassadeur (dit le chroniqueur, liv. 10, pag. 304), qu'il ne se retirât pas de Rome sans emmener avec lui quelques compagnons de Saint-Ignace, et que si cela était nécessaire il recourut pour cela au souverain pontife, ce que fit l'ambassadeur, qui emmena avec lui le père François Xavier, après avoir envoyé avant lui le père Simon Rodrigues. Et tous deux entrèrent à Lisbonne en 1540, et furent reçus par le roi avec grande bienveillance et avec grand plaisir.»

Comme nous voyons que les deux brilhantes peintures se rapportent à des faits passés en 1560, mais qui ont de l'analogie avec ceux passés en 1540, et comme le chroniqueur publie sa chronique en 1668, nous sommes chaque fois plus persuadé qu'il avait entière connaissance des faits *brillants* de ce monastère, et nous sommes obligé à raconter quelques uns des actes de la compagnie de Jésus en ce royaume, pour montrer comment elle a pu concourrir à la substitution de ces peintures.

Comme notre ouvrage a intérêt à montrer les relations de la compagnie avec les chanoines de Sainte-Croix, nous allons, sans perdre de vue «la force réformatrice (comme le dit Mr. Oliveira Martins) de la nouvelle milice ecclésiastique», suivre le chroniqueur D. Nicolas, parce que tantôt en élogiant tantôt en critiquant ces religieux, il nous montre le vrai chemin à suivre pour faire briller le lustre des majoliques.

«Sitôt, dit le chroniqueur, que cette exemplaire congrégation de la compagnie de Jésus, entra en Portugal (et ce fut la dernière qui entra dans ce royaume), congrégation née si pauvrement, la piété de D. Jean III l'implanta dans la cour.»

La parenthèse ci-dessus montre combien le chroniqueur, qui avait tant d'orgueil en leur antiquité, assaisone les éloges qu'il dirige afin de les rendre plus à leur goût.

«Et, continue le chroniqueur, la modestie, l'humilité, la pauvreté et le zèle pour le salut des âmes qui brillait chez les premiers pères Simon Rodrigues et Francisco Xavier, frappèrent si bien le roi que les voyant un jour passer par le *Terreiro do Paço*, il dit au marquis de Villa Real, D. Pedro de Menezes, qui était à la fenêtre avec lui: «je vous dis que «ces religieux me semblent de vrais apôtres». De ce jour on connut les religieux de la compagnie en ce royaume sous le nom d'apôtres».

Le chroniqueur nous raconte ensuite le départ du père Francisco Xavier pour l'Inde avec le père Francisco Mausias, portugais, et nous dit que le père Simon resta en Portugal avec le père Gonçalo de Medeiros, frère de Francisco de Medeiros, secrétaire de la *Casa da India*, qui fut le premier religieux qui entra dans la compagnie, en Portugal, où cet ordre exemplaire s'est accru tellement qu'en peu de temps elle possède 14 maisons et colléges. Sa première maison professe fut celle de Saint-Roque de Lisbonne, et le premier collége celui de Saint-Antão de la même ville, que le père Simon obtint de notre évêque D. Ambroise Pereira, en échange de notre monastère de Notre Dame de Carquere, que le roi D. Jean III ota à notre ordre pour le donner à la compagnie. Et notre évêque voulut faire rentrer notre ordre en possession de cette maison, mais celà ne lui fut pas possible, et la compagnie s'en empara de nouveau. Les pères de la compagnie entrèrent donc en possession du couvent de Saint-Antão, qui appartenait aux chanoines réguliers de Saint-Augustin, que l'on appellait chanoines de Saint-Antão, le 5 janvier 1542: et ce fut la première maison qu'eut la compagnie dans tout l'univers (sans compter celle de Rome), et la première où elle ouvrit un collége qui eût des classes publiques, par ordre exprès du père Francisco Xavier, et consentement du roi D. Jean III, et ces *écoles* furent ouvertes en octobre 1552. Dans la même année le père Simon résolut passer à l'université de Coimbra pour y chercher dans cette ville un local

propre à la fondation d'un collége; il portait pour le prieur général de Sainte-Croix, D. Denis, chancellier de l'université, une lettre du roi D. Jean III, écrite dans les termes suivants:

«Prieur chancelier. Moi le roi, vous envoie saluer cordialement. Le père Simon se rend dans cette ville avec 12 de ses compagnons, afin de les laisser dans cette université pour étudier, comme il vous le dira lui même. Je vous recommande instamment de leur donner et leur faire donner tous les secours, et vous leur accordiez toutes les faveurs qu'il vous sera possible pour qu'ils puissent organiser leurs études et suivre leur doctrine. Et comme il se pourrait qu'ils ne trouvent pas immédiatement de logement convenable, je serai satisfait que vous les receviez dans quelques appartements de votre hotellerie, ou dans n'importe lesquels de votre monastère, jusqu'à ce qu'ils en trouvent d'autres, car, outre que ce sera pour le service de Notre Seigneur, raison pour que vous le fassiez avec plaisir, je recevrai en cela un grand contentement, et vous en remercierai.—Manuel da Costa l'a écrit à Lisbonne le 5 juin 1542.= Roi».

Le père Balthazar Telles, dans la chronique de la compagnie de Jésus, dit «qu'on voyait bien à la manière dont on la reçut que la recommandation était royale, mais que la charité était divine». Le même chroniqueur dit encore que «outre la ration que l'on distribuait à la communauté, on leur donnait quelque plat en plus, quoique ce fut contre la volonté du père Simon».

Ils restèrent plusieurs mois dans l'hotellerie du couvent de Sainte-Croix, jusqu'à ce que le *provedor* du roi offrit au père Simon un local et une habitation dans la ville haute «qui, dit le chroniqueur, de la porte du nord va donner sur l'enclos du couvent de Sainte-Croix en face de la colline appellée Monterroyo, lequel emplacement convint beaucoup au père Simon parce que, disait-il, il avait vue sur le couvent de Sainte-Croix et qu'ainsi ni lui ni ses compagnons ne perdaient de vue ce monastère, où ils avaient reçu tant de bénéfices et une si grande protection, car c'est le propre des âmes nobles et reconnaissantes, non seulement de publier les bienfaits reçus, mais d'en avoir toujours presente à l'esprit la gratitude.

Malgrè la petitesse de l'emplacement, le père Simon s'y accommoda avec les siens, mais le roi D. Jean III, par ses libéralités, l'augmenta si bien que l'on put bientôt y bâtir le plus grand collége que la compagnie possède. La première pierre fut posée en avril 1547, et, au dire du chroniqueur, «la compagnie avait reçu de si bons et de si nombreux sujets que ceux qui jetèrent les fondements du nouveau collége de Coimbra furent: D. Gonçalo, fils de D. Luiz da Silveira, premier comte de Sortelha, guarda mór du roi D. Jean III, et de D. Brites Coutinho, fille de D. Ferdinand Coutinho, maréchal du royaume. Ses parents le mirent au couvent de Sainte-Croix pour qu'il se formât en savoir et en vertu, car ils le destinaient à l'état ecclésiastique; et après qu'il eut étudié six ans dans ce couvent, ce gentilhome vint proposer à la compagnie de le recevoir, ce que fit le père Simon après l'avoir bien examiné et avoir compris l'esprit de sa vocation, etc.».

«Car, comme ils étaient voisins et en vue de notre collège, dit le même Balthazar, il voyait souvent ces religieux qu'il portait déjà au fond du cœur et il était édifié par leur modestie qui transpirait dans leurs regards, et par le mépris qu'ils avaient des choses du monde. Ce religieux mourut martyr de la foi dans la mission du Monomotapa, le 16 mars 1561».

«D. Gonçalo fut donc le premier ouvrier du collége de la compagnie de Jésus à Coimbra, et les autres furent: D. Rodrigues de Menezes, fils de D. Henri de Menezes, regedor du tribunal civil; D. Léon Henri; Luiz Gonçalves da Camara, frère du comte de Calheta; D. Ignace de Azevedo, naturel du Porto, fils de D. Manuel de Azevedo, commandeur du monastère de Saint-Martin de Crames et frère de Jerôme de Azevedo, vice-roi de l'Inde, et qui étant entré en religion mourut pour la foi au Brésil avec 40 de ses compagnons, le 15 juillet 1570; Jean Nunes Barreto, fils de Fernand Nunes Barreto, seigneur du *Morgado de Freiriz* et de *Penagate*, qui fut depuis patriarche de l'église orientale, et le premier qui obtint les honneurs de l'épiscopat. Voilà ceux qui avec d'autres très nobles personnages posèrent la première pierre du collége de la compagnie, à Coimbra, et qui s'établit au dépens de deux couvents de notre ordre de Saint-Augustin, que le souverain pontife lui adjoignit en vue d'une demande faite par le roi D. Jean III, lesquels monastères sont: celui de Sainte Marie de Carquere et celui de Saint-Jean de Longovares.

Le collége de Braga fut aussi fondé au dépens de notre monastère de Saint-Pierre de Roriz; celui d'Evora avec les rentes du grand prieuré de notre couvent de Saint-Jorge, auprès de Coimbra, qui lui fut cedé par le cardinal D. Henri.»

A la vue de tant de bonne volonté et de l'humilité avec laquelle de si nobles gentilshommes s'assujétissaient à ouvrir avec la pioche les fondements du collége de Jesus à Coimbra, on ne doit éprouver aucune admiration en voyant la toute puissante compagnie de Jésus, pour chatier et rendre plus humble les orgueilleux chanoines de Refojos, donner aux chanoines de Sainte-Croix cet exemple d'humilité, afin de faire substituer les deux peintures primitives dont nous avons parlé, par d'autres qui les devaient tant humilier. Mais quelles étaient ces peintures primitives? Nous avons perdu l'espoir de le savoir; peut-être que quelque lecteur, se rappellant le nombre de rangées de majoliques dont nous

avons parlé, et examinant avec attention, soit à Sainte-Croix de Coimbra ou en quelque maison appartenant à la congrégation où à la compagnie de Jésus, soit en Portugal soit à l'étranger, pourra un jour les découvrir, car tout nous porte à croire que ces dessins existent, parce que la compagnie n'aurait pas méprisé des peintures de si haute valeur, comme devaient l'être les deux dont nous parlons; toutefois cela aurait pu avoir lieu dans le but d'inspirer un certain mépris pour les richesses de ce monde.

«Pendant que l'on poursuivait les travaux du collège, dit le chroniqueur D. Nicolas, en l'année 1555, on donna aux pères de la compagnie le collége des écoles mineures (escolas menores) qui était dans la rue de Sophie, auprès du couvent de Sainte-Croix, auquel il appartenait, et qui l'avait prêté au roi D. Jean III. Ce monarque écrivait en septembre 1555 à notre prieur général D. Clément, qu'il voulût bien prêter pour quelques années le collége des *écoles mineures* aux pères de la compagnie, auxquels il le faisait remettre, jusqu'à ce qu'ils pussent aller habiter le collége qu'ils bâtissaient. Dans le courant du même mois de cette même année le roi écrivait aussi au recteur du collége de ces *écoles mineures,* qui était alors le docteur Diogo de Freire, le priant de remettre le dit collége et sa direction au provincial de la compagnie, Diogo Miram, le premier octobre 1555, et Diogo de Freire le fit ainsi que le roi le lui mandait et remit le collége aux pères pour qu'ils eussent en pleine et pacifique possession ses chaires, ses rentes et ses privilèges, et tout ce qui en dépendait.

«Et ainsi, continue le chroniqueur, les pères de la compagnie eurent deux colléges à Coimbra, l'un qui se bâtissait dans la ville haute, et l'autre plus bas dans la rue de Sainte-Sophie, dans lequel était préfet des études et recteur le père Michel de Sousa, tandis que le père Léon Henriques l'était du premier. Plus tard le provincial Michel de Torres voyant que les dépenses pour l'entretien des deux colléges etaient plus lourdes et que l'eau manquait dans celui de la ville haute, où on la conduisait avec peine de la rivière, voulut l'abandonner et se contenter du collége situé dans la rue de Sainte-Sophie, qui était dans une bonne situation et dans une des plus jolies rues de la ville, avait tout auprès une fontaine, et parce qu'il lui serait facile d'obtenir des religieux de Sainte-Croix une portion de l'eau qu'ils avaient dans leur monastère, et qu'en outre ils pouvaient s'étendre du côté du nord, et agrandir le collége comme s'il leur appartenait. Toutes ces raisons portèrent le même provincial à remettre de nouveau entre les mains du roi la possession du collége de la ville haute avec toutes ses bâtisses. Les travaux furent donc suspendus, et on opéra le déménagement avec activité, tout en demandant au roi qu'il voulût bien obtenir en toute propriété le collége de la ville basse des religieux de Sainte-Croix, qu'ils leur avaient prêté, ainsi que la concession d'un cours d'eau des sources du monastère. Le roi écrivit immédiatement à ce sujet au prieur général D. Francisco de Mendanha, le 14 septembre 1556, avec grande instance, se portant garant des dépenses que pouvait avoir fait le monastère dans ces colléges de Saint-Michel et de Tous les Saints, où fonctionnaient les *écoles mineures.* Et comme «Potestas quæ petit, premit», le prieur général fit cession de ces colléges, avec le consentement des religieux, en faveur des pères de la compagnie, ainsi que du cours d'eau qu'ils demandaient. Mais le paiement des dépenses faites avec ces maisons ne leur fut jamais remis, car le roi D. Jean III mourut l'année suivante 1556, et lorsque les religieux demandèrent à la reine D. Catherine, régente du royaume pour son petit fils D. Sébastien, de leur faire la remise de leurs propriétés ou de leur valeur, vu que les pères de la compagnie étaient de nouveau rentrés dans le collége de la ville haute (que le roi D. Jean III leur avait rendu) elle leur ordonna le silence sur cette affaire par une lettre datée du 16 novembre 1559. Les pères de la compagnie, ayant plus tard abandonné le collége de la ville basse, pour établir les classes dans le collége de la ville haute, où ils sont maintenant, le cardinal D. Henri en prit possession pour y établir le tribunal du saint-office.»

§ 17°

Comme nous avons occasion de parler de l'inquisition, nous allons donner au lecteur quelques détails sur ce tribunal, car la compagnie de Jésus et le saint-office furent les deux puissants leviers dont se servit le Vatican pour combattre la réforme et pour éviter le relachement du clergé. Laissons la compagnie accaparer les richesses du couvent de Sainte-Croix et réaliser ainsi deux objets: le premier de concourir à l'observance du vœu de pauvreté dans les ordres réformés, le second d'acquérir des forces pour mieux exécuter les ordres du Vatican, et suivons le chroniqueur D. Nicolas qui, tandis qu'il nous fournit les matériaux nécessaires à notre ouvrage, nous les présente exempts de tout soupçon et de toute passion particulière.

«Après que les rois catholiques D. Fernand et D. Isabel eurent chassés avec ferveur les juifs de leur royaume de Castille, vers l'année 1482, quelques uns d'entre eux se réfugièrent en Portugal, et le roi D. Jean II, ému de pitié, les reçut pour un temps marqué, mais lorsque D. Manuel succéda au trone, il publia un édit en 1497, par lequel les juifs devaient sortir de son royaume et de ses domaines, à l'exception de ceux qui se feraient baptiser et deviendraient chrétiens, ce que quelques uns acceptèrent pour ne pas sortir du royaume; mais cette conversion était feinte, et ils conservaient en secret les

pratiques du judaisme qu'ils enseignaient à leurs fils, quoiqu'ils les baptisassent en public.

«D. Jean III ayant succédé à son père D. Manuel et considérant ces juifs comme des chrétiens feints et de vrais juifs qui se souillaient de toutes les erreurs du judaisme, et les enseignaient à leurs fils et à leurs domestiques et à leurs voisins, négligeant les sacrements surtout à l'heure de la mort, pria le souverain pontife Clement VII d'accorder à ce royaume un tribunal de la sainte inquisition. Les juifs, par leur influence, firent que le pape mit quelque difficulté à cette concession, mais enfin il céda le 17 decembre 1531 et nomma comme inquisiteur général Fr. Diogo da Silva, évêque de Ceita, religieux de l'ordre des capucins de Saint-François de la province de la Piété en Portugal, que le pape Paul III confirma par la bulle du 26 mai 1536, tout en limitant le temps et modifiant les peines des coupables, ce qui ne convint pas au roi qui envoya à Rome comme ambassadeur l'illustre D. Balthazar de Faria, afin de demander des bulles sans limites pour les actes du saint-office. Et le pape Paul III lança de nouvelles bulles sans réserve aucune pour le saint-office, le 16 août 1547, établissant en ce royaume un perpétuel et inviolable tribunal de la sainte inquisition, avec tous les privilèges, pouvoirs et exemptions qu'il a aujourd'hui. Et quoiqu'il y eut déjà un inquisiteur général, qui était Fr. Diogo da Silva, comme il s'était démis de cette dignité en 1539, en faveur de l'infant D. Henri, qui avait organisé ce saint tribunal, y avait créé un conseil général et en était devenu le premier inquisiteur ou grand-inquisiteur.

«Le même infant grand-inquisiteur établit à Lisbonne le tribunal de l'inquisition, que l'on appele «petit tribunal» pour le distinguer du «grand tribunal» du conseil général, et il nomma, le 16 juillet 1539, comme président de ce tribunal Jean de Mello, docteur en canons, qui avait fait parti du conseil général et avait été premier inquisiteur d'Evora, et fut depuis évêque de l'Algarve et enfin archevêque d'Evora. Le second président de l'inquisition à Lisbonne fut D. Manuel dos Santos, évêque de Targa, nommé par l'infant D. Henri grand inquisiteur, le 13 decembre 1564, et ce fut le onzième inquisiteur nommé par le cardinal pour Lisbonne, et cet inquisiteur était chanoine régulier de Saint-Vicent de Fóra, de la même ville en 1537, lorsque le père D. Francisco Mendanha et ses compagnons les chanoines de Sainte-Croix entrèrent dans le susdit couvent pour en commencer la réformation.

«Ce fut avec une grande joie que le père Manuel dos Santos reçut cette réformation, car c'était un homme de vertu et de science, qui se soumit de bonne volonté aux réformateurs, obligeant par son exemple les autres religieux du couvent de Saint-Vincent de Fora à entrer dans la réformation. Le cardinal D. Henri, ayant été élevé à l'archevêque de Lisbonne en 1564, eut tant de considération pour l'évêque de Targa, que non seulement il le conserva comme évêque (d'anel) et comme proviseur, mais encore le nomma président de l'inquisition de Lisbonne, comme nous l'avons dit plus haut. Et malgré toutes ces charges et dignités il vécut toujours dans le couvent des chanoines réguliers de Saint Vincent de Fora, et y mourut au milieu de ses chanoines le 31 août 1570. L'évêque de Targa, D. Francisco de Sotto Maior, qui de prieur triennal de Saint-Vincent avait été nommé évêque (d'anel), et proviseur de l'archevêque D. Rodrigo da Cunha, servit encore de député de l'inquisition de Lisbonne; il fut ensuite élevé par le roi à la dignité de doyen de la chapelle royale, et le grand inquisiteur D. Francisco de Castro le fit député de l'inquisition de Lisbonne; enfin le roi D. Jean IV le nomma évêque de Lamego, d'où il était naturel.

«Lorsque l'infant D. Henri était grand inquisiteur il institua, dit le chroniqueur, le saint tribunal de l'inquisition à Coimbra et y envoya deux inquisiteurs ses commissaires: l'évêque de Saint-Thomé, D. Fr. Bernardo da Cruz, de l'ordre des prêcheurs, et le grand prieur de Guimarães, Gomes Alphonse, qui nommérent des procureurs, des notaires, des huissiers, des familiers et d'autres officiers nécessaires, lesquels commencèrent à exercer le saint-office de l'inquisition le 15 octobre 1541. Ces premiers inquisiteurs vinrent habiter notre couvent de Sainte-Croix, pendant que l'on trouvât une maison où l'on put installer le saint tribunal. Pendant qu'ils habitaient encore le couvent, le cardinal infant nomma troisième inquisiteur le père D. Simon Pires, chanoine du même couvent, le 8 janvier 1542. Le même père Simon Pires fut aumonier de la chapelle royale du roi D. Manuel et professeur de grammaire de son fils le cardinal infant D. Henri, et quand il eut pris l'habit des chanoines réguliers de Saint-Augustin, le prieur claustral D. Diogo Nunes, qui alors dirigeait le monastère et en recevait les revenus pour l'infant D. Alphonse, encore trop jeune, lequel avait été présenté comme prieur par son père D. Manuel, l'envoya à Paris en 1518 pour étudier le droit canon.

«Le père D. Simon revint de Paris après avoir pris ses degres de licencié en canon, avec le père D. Braz Lopes, qui avait été envoyé à cette célèbre université pour y étudier la théologie, et y prendre le degré de maitre en théologie. Ces deux savants pères revinrent au couvent de Sainte-Croix en 1527, pendant le priorat de l'infant D. Henri, qui se réjouit fort de l'arrivée du père Simon, qui avait été son maitre et parce qu'il lui semblait qu'avec l'appui d'un homme si vertueux et si savant la réformation du monastère qu'il voulait tenter ne serait que plus efficace. Mais le père D. Simon, piqué de ce que des religieux d'une autre ordre vinssent réformer son couvent, ne voulut pas accepter cette réformation

ni s'y assujétir, et sortit du monastère avec le père D. Braz Lopes et plusieurs autres qui, comme nous l'avons dit, furent nommés par le roi D. Jean III prieurs d'autres églises du royaume, et il échut au père D. Simon le prieuré de l'église de S. Gens de Palla.

«Cependant, quatre ans après, son premier mouvement de colère s'étant apaisé, le père Simon reconnaissant l'erreur qu'il avait commise en sortant de religion (ou plutôt voyant le véritable but de la réformation des ordres religieux) revint au monastère de Sainte-Croix, et renonça à son église de Palla, pour qu'elle fut annexée à son couvent. Il prit de nouveau l'habit et se soumit à la réformation, l'acceptant de bonne volonté et de tout cœur, menant une vie exemplaire. Cette sainte résolution du père D. Simon plut tellement au cardinal D. Henri, son élève, qu'il l'en estima davantage dans la suite, ce qu'il fit bien voir en nommant premieurs inquisiteurs de Coimbra des personnages comme l'évêque de Saint-Thomé, le grand prieur de Guimaraens et le père D. Simon, le 8 janvier 1542.

«Le cardinal D. Henri écrivit à ce sujet la lettre suivante au père prieur général D. Bento:

«Révérend père prieur général. Les commissai-«res inquisiteurs que j'ai envoyé à Coimbra pour y «établir le tribunal du saint-office de l'inquisition «m'ont fait part du bon accueil que vous leur avez «fait en votre couvent de Sainte-Croix, ainsi que de «l'offre du local et des maisons que vous avez à «Montarroio, ce dont je vous remercie. J'étais sûr «que vous ne vous seriez pas refusé à une chose qui «était pour un si grand service de Dieu, quant à leur «départ j'ai recommandé aux inquisiteurs qu'ils cher-«chassent un local et une habitation auprès de votre «couvent; mais mon principal but, en désirant que «le tribunal fut auprès du monastère, était de profiter «du savoir et des vertus du père D. Simon Pires que «j'ai nommé troisième inquisiteur. Et comme je crains «qu'il ne refuse cette charge sous prétexte qu'il est «cloitré, je vous prie de l'obliger à accepter cette «charge, en laquelle j'ai foi qu'il rendra grand ser-«vice à Dieu, sans aucun détriment de la clausure de «votre sainte maison, car le tribunal en est si près, «qu'il n'y a que quatre pas de votre porte à celle de «l'inquisition. Que Dieu ait votre révérence en sa «sainte garde. Lisbonne 8 janvier 1542.»

«Le père D. Simon accepta l'imposition qui lui était faite, par obéissance, et fut inquisiteur durant plusieurs années, avec l'évêque de Saint-Thomé et le grand prieur de Guimaraens; et quoique l'évêque résignât sa charge au commencement de l'année 1565 et le prieur en 1566, toutefois le père D. Simon continua à l'exercer, se montrant infatigable par son grand zèle pour la foi qui lui brulait le cœur. En remplacement de l'évêque de Saint-Thomé, le cardinal infant nomma grand inquisiteur Manuel de Quadros, le 5 avril 1565. et en remplacement du grand prieur de Guimaraens, Louis Alvares de Oliveira, le 15 avril 1560. Et avec l'inquisiteur D. Simon ils dressèrent le premier échafaud à Coimbra en 1567. Le père D. Simon servit encore jusqu'à 1570, et se retira en cette année abandonnant sa charge, et le cardinal infant nomma pour le substituer Sebastien Vaz, le 28 octobre 1570.»

§ 18°

Arrêtons-nous un moment. Les vents souflaient propices en Portugal pour la politique du Vatican et au comble de ses désirs. D. Jean III, la reine D. Catherine et le cardinal infant D. Henri, soit comme prieur général de Sainte-Croix, soit comme inquisiteur général, ou comme archevêque de Braga, ou comme dignitaire des quatre saints couronnés, soit comme légat à latere du royaume, soit enfin comme régent durant la minorité du roi D. Sébastien, ou même comme roi, tous donnaient avec la meilleure volonté, asile et protection à la politique du Vatican.

La compagnie de Jésus croissait en pouvoir à l'ombre de la royauté, les honneurs et les dignités venaient les trouver dans leur couvent, ils s'enrichissaient enfin aux dépens du couvent de Sainte-Croix, qui cédait, il est vrai, avec peine ce qui lui appartenait, mais obtempérait aux désirs de la maison royale, car, comme le dit le chroniqueur, «Potestas quæ petit, prœmit». L'autre levier du Vatican, l'inquisition, que le roi avait demandé si instamment, après avoir purifié le ciel avec la flamme de ses buchers sur la place de la «Ribeira» à Lisbonne, où se fit le premier «auto da fé», venait aussi purifier les âmes de Coimbra, en allumant d'autres buchers avec le feu divin, par l'ordre des chanoines de Sainte-Croix, qui étaient inquisiteurs, avec les autres membres du tribunal sacré. Si ces deux leviers gagnaient aux dépens du monastère de Sainte-Croix un terrain où ils pussent s'établir en toute sureté, ce dernier recevait une digne compensation par la réformation des autres couvents qui lui étaient sujets, et le cardinal Saint-Charles Borromée méritait le nom de saint protecteur, parce qu'il avait persuadé à l'évêque de Miranda de céder au couvent de Sainte-Croix ses droits sur le monastère de Refojos, et par d'autres services éclatants que, soit lui, soit la compagnie de Jésus rendaient aux religieux de Sainte-Croix, en obtenant des souverains pontifes des graces et des indulgences, dont ne profitaient pas les seuls monastères qui étaient hors de la congrégation. En sorte que même à cause des indulgences que le Vatican avait prodigué libéralement, la jonction des autres monastères à celui de Sainte-Croix était convenable pour une réformation plus radicale.

Mais les chanoines de Refojos n'étaient pas de nature à perdre facilement leur antique orgueil,

même après leur réunion au monastère de Sainte-Croix. Le vœu de pauvreté était rétabli, et qu'ils le voulussent ou non, il fallait se soumettre. Si par hasard le vœu de chasteté était rompu, ils étaient les premiers, dans leur propre intéret, à tout faire pour garder le secret; il convenait donc, pour l'observance du vœu d'obéissance que tout fut soumis au couvent de Sainte-Croix, qui était observé de près par l'inquisition et par la compagnie de Jésus; et de plus était sous l'administration de la maison royale, fidèle observatrice des décrets du Vatican, et il était de tout point important de concentrer à Sainte-Croix tout le pouvoir des autres ordres religieux, pour qu'au moindre signe on se soumit aux déterminations du concile de Trente. Porter au couvent de Refojos, un coup comme celui que porta au couvent de Sainte-Croix le cardinal D. Henri en substituant d'une seule fois 50 chanoines, outre que c'était une résolution par trop violente, elle avait l'inconvénient de rendre visible une politique qui justement parce qu'elle était trop secrète, nous fait entrer dans une labyrinthe d'où la sortie était difficile; mais si le nom d'un archevêque nous a servi de guide pour y cheminer en toute modération, un autre nom d'un autre archevêque va nous servir à faire briller la vérité dans tout son éclat.

§ 19°

Pour la population du Minho il n'y a aucun nom aussi sympathique que celui de l'archevèque de Braga, D. Fr. Bartholomeu dos Martyres. Fr. Luiz de Sousa nous a décrit la vie du saint archevêque en un style si élevé, que son ouvrage est considéré comme un des meilleurs classiques, et les faits qu'il raconte de la vie du saint archevêque sont si évangéliques que l'on y trouve comme le reflet de la vie des premiers apôtres et des disciples de Jésus Christ. Nous allons voir comme le saint archevéque servit d'instrument pour atteindre le but que le concile de Trente avait en vue, et que le Vatican poursuivait par tous les moyens qu'il jugeait nécessaires; moyens que certains écrivains, qui n'obéissent qu'aux impressions du moment, chargent des plus noires couleurs, pour rendre plus répugnant ce qui déjà répugne au sens ou à la raison, et que d'autres poussés au contraire par le fanatisme, prétendent justifier des résultats évidement horribles par des raisons considérées saintes et justes. L'archevêque D. Frei Bartholomeu dos Martyres avait assisté, comme nous l'avons dit, au concile de Trente. Ses paroles produisirent, malgré l'autorité d'une vie exemplaire, une sensation extraordinaire d'épouvante quand il demanda que l'on autorisât les prêtres de la province de Traz os Montes à se marier. Le saint archevêque si chaste et si vertueux, indiquait au concile qui cherchait à refréner le relachement du clergé, le remède le plus prompt qui se présentait à lui, sans remarquer qu'il s'éloignait d'un but plus important que lui indiquait la compagnie de Jésus par l'abnégation de tous sentiments humains, ne conservant que ceux qui lui paraissaient divins. Malgré sa proposition l'archevêque n'en était pas moins un soldat exemplaire dans l'accomplissement de ses devoirs, et ses efforts devaient être grands pour faire exécuter les décrets du concile qu'il voyait formé par la réunion des hommes les plus éminents du monde catholique. La réformation des ordres religieux concourait à la moralisation du clergé, en les obligeant au vœu d'obéissance; en retournant donc dans son diocèse, le saint archevêque, qui savait comment les chanoines de Refojos avaient été obligés à leur vœu de pauvreté, nécessairement aurait bien voulu les obliger aussi au vœu d'obéissance. Il avait pour lui la bonne fortune d'augmenter le prestige de son autorité comme archevêque, par l'obéissance des chanoines de Refojos, mais l'humilité de sa conduite suffit pour reconnaître qu'il ne voulait pas pour lui des droits qui pourraient appartenir à tout autre s'il n'y était poussé par une plus forte raison.

Le 1 juillet 1574 le vertueux prélat entrait dans l'église de Refojos, et après avoir dit la messe au grand autel il se dirigea vers le cloître. Le prieur D. Alphonse et le père D. Miguel, procureur du monastère, se présentèrent au prélat suivis de tous les chanoines et de leur notaire. Le prieur prit en main une note et lut en haute et intelligente voix:

«Protesto . . . Item. Si nous ne contrarions pas cette visite c'est par crainte des censures écclésiastiques, parce que nous sommes des religieux scrupuleux et nous ne voulons pas avoir la conscience inquiêtée.

«Item. Nous ne contestons pas cette visite parce que nous l'approuvions, ou parce que nous voulions désister de l'appel fait par le monastère, au contraire, nous nous proposons de poursuivre cet appel en quelque occasion opportune. Item. Nous protestons que cette visite n'est en rien contraire au droit de ustice, à la juridiction et aux privilèges de ce monastère ni à l'appel que nous faisons. Item. Nous protestons contre tout ce que l'on fera pour qu'elle soit révoquée par le tribunal supérieur qui prendra connaissance de la cause. Item. Nous protestons que par cette visite l'archevêque n'acquiest aucun pouvoir ni aucun droit. Item. Nous protestons au nom des habitants de la paroisse qu'ils ne viennent pas à cette visite obligés par les peines qu'on leur impose, ni par imposition, car ils savent bien que jamais ils n'obéirent à aucun autre prélat qu'au prieur de ce monastère qui les a toujours visités, et protestons donc contre tout ce qu'on pourrait leur faire comme nul et d'aucun effet. De la part de ce monastère et de sa communauté je requiers quelque notaire ou tabellion qui se trouve ici présent dresser un procès verbal pour que nous le gardions en ce monas-

tère dans les termes en lesquels est faite notre protestation. Item. Je fais opposition à l'éxécution du jugement qui pourrait être porté en faveur de SS. et j'irai avec lui devant le juge compétent.»

«Le père D. Alphonse fit la même opposition de la part du couvent et de la paroisse de Sainte-Eulalie et toutes ses dépendances et pour toutes les paroisses et leurs dépendances qui pouvaient appartenir au monastère. Témoins qui assistèrent, virent et entendirent la protestation: le père Jérome Lopes, naturel de la paroisse de Santiago d'Infesta du *concelho* de Coura, et Antoine, prêtre de la paroisse de Saint-Thomé do Correlhão, et Jérome de Quintão, vicaire du S. P. de Morufe, tous de cet archevêché, et Bastien Gonsalvez de Penas et Alphonse Alvares, agriculteurs demeurant dans la paroisse du dit monastère, et moi Fernand Gonsalvez Malheiro l'ai rédigé. Et celà étant fait, SS. demanda qu'on lui remit cette opposition pour faire aussi la sienne, ce que le même notaire fit le même jour, et SS. porta aussi le même jour le jugement suivant: «que cette opposition soit présentée à notre tribunal archiépiscopal jointe aux documents et sentences portées dans cette cause, et que celui-ci prononce la sentence. Ce jourd'hui 1 juillet 1574.—L'archevêque primat.»

Sur la couverture de ce document, qui a heureusement échappé à la dispersion des papiers et livres des archives du monastère de Refojos, on lit les paroles suivantes bien significatives:« On ne doit pas le montrer au tribunal ni hors du tribunal, parce que c'est contre le monastère.»

§ 20°

Pauvres chanoines de Refojos! Ils tachèrent bien de cacher leur pauvreté et la perte de leur grand prestige, mais malgré cela, dans la salle la plus importante de leur monastère, où n'entraient que les intimes qui venaient partager leurs repas, se trouvaient deux peintures qui leur rappelaient leur pauvreté et leur obéissance.

Faudra-t-il encore réunir d'autres preuves pour convaincre le lecteur que les travaux les plus riches du monastère et que les peintures les plus sublimes qui sont fixées à ces ouvrages formant avec eux un ensemble parfait, que ces travaux, disons nous, sont antérieurs à la venue de l'archevêque, à l'exception des deux dont la substitution est évidente, substitution dont nous avons donné la plus large explication? Des sentences rendues, il résulte que le dr. Antonio de Carvalho, membre de la cour souveraine et de la haute cour de justice, archidiacre d'Olivença à la cathédrale de Braga, et résident en cette cour, juge commissaire apostolique, etc. etc., fait savoir que par ordre du très haut prince et sérénissime seigneur D. Henri, par la grace de Dieu et de la sainte église de Rome, cardinal du tître des quatre saints couronnés, infant de Portugal, légat à latere du même saint père Grégoire XIII pape, et du saint-siége apostolique, etc. etc., je dis qu'il résulte des sentences, que l'archevêque de Braga, à celle époque, ne fut pas entendu quand l'évêque de Tuy donna au monastère les privilèges d'exemption, etc. etc., et que le prieur et les religieux n'ont pas prouvé qu'ils avaient assez long temps du droit de visite pour priver usé l'archevêque de cette prérogative, qui leur revient du droit de visiter le monastère, puisqu'il est dans les limites de son diocèse, et que vu le procès et toutes ses pièces, il concluait, que la visite de l'archevêque n'était pas un attentat ni une innovation, et que malgré les articles du dit attentat le même archevêque continuat à procéder comme il l'avait déterminé, et quant au dépens on en traitera à la fin. On le voit, les chanoines payèrent les frais, mais ils ne cédèrent pas encore pour cela; les procès suivirent les appels, à ceux-ci suivirent de nouveau procès que se ramifiaient comme les rejetons sur un tronc d'olivier; les avocats les plus habiles furent consultés, et les chanoines de Sainte-Croix donnaient leurs conseils et leur haute protection aux chanoines de Refojos, qui en eux seuls rencontraient appui devaient nécessairement reconnaître et accepter leur aimable protection.

Cela ne suffirait pas encore; le pouvoir civil voyant que les chanoines de Refojos avaient perdu leur prestige et n'avaient que l'usufruit de leurs rentes, et à peine le nécessaire pour faire face aux dépenses que le couvent de Saint-Croix voulait bien autoriser, vint donner plus de force à l'autorité de ses hussiers pour attaquer les privilèges des chanoines de Refojos; le territoire du couvent est envahi, les habitants poursuivis jusque dans l'église même, et le droit auquel prétendaient les chanoines d'avoir un huissier à eux, leur fut contesté. Le prieur D. Antoine de Saint-Augustin réclame contre la prison de D. Jérome de Lima et de son frère D. Pedro de Lima, que le juge criminel de Ponte de Lima et les personnes de sa suite avaient faite dans l'église même du monastère et dans la chapelle de Saint-Augustin, et celà sans que le juge fit aucune démarche pour revendiquer l'immunité du monastère. Le corregedor de Ponte de Lima fit notifier aux chanoines de Refojos pour qu'ils eussent à présenter l'ordre par lequel ils pouvaient nommer un huissier, et comme ils ne le présentèrent pas, il donna ordre pour que l'on saisit le dit huissier dès qu'il apparaitrait dans l'exercice de ses fonctions. Et ainsi que la justice civile attaquait les privilèges des chanoines de Refojos, ainsi la justice ecclésiastique de Braga jugeait nulles les censures et la conduite du prieur contre le pere Varejão, quoiqu'il fut vassal et de la paroisse du monastère de Refojos.

Pendant que ces faits se passaient on faisait à Sainte-Croix l'élection, chaque trois ans, des prieurs qui devaient administrer le couvent de Refojos, et

ces prieurs employaient tous leurs efforts pour obliger les religieux à la fidèle observance des trois vœux, et ils les réduisaient au point que le désiraient les chanoines de Sainte-Croix, c'est-à-dire à être des hommes sans action, sans énergie, et même sans la nécessaire intelligence pour comprendre que la substitution de ces deux peintures les rabaissaient, car tout indiquait que leur volonté était tellement passive et leur obéissance si réelle, qu'ils ne comprenaient pas que ces peintures étaient la preuve la plus palpable de leur humilité, c'est-à dire, de leur obéissance et de leur pauvreté.

Nous pourrions citer nominalement les chanoines de Sainte-Croix qui occupèrent les charges d'inquisiteurs et de qualificateurs au tribunal du saint-office, mais nous le jugeons inutile; et quant à la compagnie de Jésus, il suffira de dire avec le chroniqueur D. Nicolas, que tant que la reine D. Catherine, grand-mère de D. Sébastien, gouverna le royaume, ainsi que sous le règne du cardinal D. Henri, jusqu'en janvier 1568, le monastère de Sainte-Croix n'eut à souffrir ni extorsions, ni violences, ni injustices; mais qu'après que le cardinal eut remis les rênes du gouvernement entre les mains du roi D. Sébastien, lorsque ce dernier eut atteint l'âge de 14 ans, de coupables conseillers (les pères de la compagnie) commencèrent à les poursuivre de toute espèce d'extorsions et de violences. Et le monastère qui eut le plus à souffrir fut celui de Sainte-Croix. C'est ainsi qu'ils secondaient les efforts du Vatican dans son œuvre de réformation des ordres religieux, qui perdirent ainsi toute leur grandeur et l'éclat des époques antérieures.

§ 21°

Après ce que nous venons de dire, et si le lecteur a suivi patiemment notre raisonnement, il doit nécessairement en conclure que, dès que les religieux de ce monastère étaient soumis aux chanoines de Sainte-Croix, il était évident que ceux-ci n'autoriseraient pas les travaux si dispendieux et si grandioses qui se trouvent à l'est de l'édifice, et sous les murailles desquels se trouvent les peintures que l'on reconnait être évidemment de la même époque, exceptués les deux. D'un autre côté la haute valeur artistique des peintures montre aussi bien clairement que les commandeurs, trop attachés à ses interêts, n'auraient pas autorisé les dépenses élevées qu'a dû occasioner leur acquisition. Les procès que les chanoines de Refojos soutinrent contre le cardinal D. Henri et contre l'archevêque de Braga D. Frei Bartholomeu dos Martyres, devaient montrer à ces deux prélats que si l'orgueil des chanoines les portait à plaider, d'un autre côté ils devaient aussi être parfaitement convaincus de leurs pleins droits, et qu'ils avaient en haute estime leur indépendance. L'opiniatreté de ces religieux dans leur défense envenima la lutte, et il est clair qu'une fois vaincus ils furent obligés à l'observance rigoureuse de leurs vœux, observance qu'ils considéraient plutôt comme une extorsion que comme un devoir; et que les vainqueurs devaient employer les moyens le plus en harmonie avec la politique insidieuse de ces temps, et pour satisfaire leur vanité. Le lecteur ne pourra imaginer ancun moyen plus en harmonie avec l'esprit de l'inquisition et de la compagnie de Jésus que celui de placer au milieu des peintures que ennoblissaient et rehaussaient jusqu'aux vertus des chanoines, deux autres peintures qui non seulement leur rappelaient leurs voeux de pauvreté et d'obéissance, mais qui étaient aussi deux preuves évidentes d'une victoire d'autant plus complète qu'elle était moins comprise par des pauvres d'esprit, qui pour cela même devaient obtenir bien plus certainement le royaume du ciel pour la plus grande gloire de la réformation des ordres religieux.

L'histoire avec la vérité de ses faits nous prouve bien mieux que la circonstance de la perte de l'art d'émailler, l'époque en laquelle pouvaient avoir été éxécutées ces peintures sublimes, et la critique pour être juste et impartiale et pouvoir réfuter nos assertions par des arguments dignes d'attention, doit chercher le nom d'un peintre qui, contemporain de Raphael ou lui ayant survécu une vingtaine d'années fut capable d'imiter son style au point de nous permettre d'accumuler tant d'arguments en faveur de l'authenticité de ces peintures.

Mais comme aucun peintre n'a su s'approprier les qualités du grand maître, nous pouvons affirmer sans crainte d'être contredit par une critique juste et de bonne foi, qu'il y a peu de peintures de Raphael dont l'authenticité soit aussi évidente, soit que l'analyse soit faite par des personnes compétentes en peinture, et procédant avec une rigoureuse attention à l'observation des analogies que nous présentons; soit que la critique soit faite l'histoire en main en procédant à une analyse judiciaire des faits que nous avons cités.

Les deux peintures qui nous avons décrites au commencement de notre ouvrage et qui ont presque arrêté notre plume dans le chemin que nous avions entrepris, sont venues, au contraire, nous affermir dans la voie que nous avons suivie, et détruire toutes les doutes qui se sont présentés; elles ont produit de nouveaux arguments et présenté des raisons chaque fois plus convaincantes de l'authenticité de ces productions.

Il y a à peine quelques jours D. Emile Godines, après avoir admiré à l'Escurial la toile du «Spazimo», peinte par Raphael, vint visiter les tableaux de Refojos, et nota que les traits de Saint-Jacques le Mineur et ceux de Judas étaient absolument semblables à celle du Seigneur et à celle du soldat qui avec la lance perce le côté du Divin Maitre. Ce serait aussi manquer à un devoir, si nous ne rappellions ici le

nom de Mr. Bento Carqueja, venu exprès à ce monastère pour voir ces peintures, visite qui nous a donné l'occasion de le connaitre et de l'apprécier, et qui, le 17 septembre 1884, écrivait d'Espagne au *Commerce du Porto,* dont il est rédacteur, un article qui a été reproduit par divers journaux du pays, article dont nous citons le paragraphe suivant:

«Je connais les toiles de Raphael qui sont au Louvre, et bien peu d'autres; l'impression profonde qu'elles ont produit sur moi, n'a pas atteint l'intensité de l'impression produit par le tableau dont je parle ici; j'avais la conscience d'être en présence d' un grand œuvre, et que ce grand œuvre existait dans ma patrie!»

Malgré les défauts d'exécution que l'on note dans les deux peintures dont nous venons de parler, elles nous révèlent un certain talent chez l'artiste qui les a tracées, car elles ont pu exister longtemps au milieu d'autres de Raphael sans qu'on ait pu suspecter leur origine. Il est vrai que l'ignorance où l'on était à ce sujet quant aux autres, était un peu cause que l'on ne notât pas les défauts qui existaient chez elles. Les erreurs commises dans la partie technique de l'art ne se remarquent en aucune des autres, dans lesquelles on n'a trouvé jusqu'aujourd'hui aucune censure à faire quant à l'exécution, et qui conservent inaltérable le haut degré de perfection que Raphael a imprimé à ses productions, considérées au point de vue de la vérité idéale, vérité en laquelle son grand génie, soit cômme peintre d'histoire soit comme peintre philosophe, a toujours brillé sans tache.

Dans l'une des peintures, le corps de l'évêque de Miranda est tellement volumineux qu'il semble que le peintre ait voulu seconder les prétentions des chanoines de Sainte-Croix à ridiculariser le vain orgueil des chanoines de Refojos comme dans la fable de la grenouille, plutôt qu'imiter le style de Raphael, qui en aucune peinture n'a dessiné un nez de travers comme celui du cardinal Saint-Charles Borromée. Le péintre a encore tracé sur le vêtement du cardinal deux espèces de genouilières qui n'ont aucune raison d'éxister car la position du cardinal est vertical. Enfin le paysage environnant perd tout l'effet de la perspective que l'on admire dans les autres peintures, en nous laissant voir un temple que le peintre a voulu représenter éloigné, en lui donnant pour cela les dimensions nécessaires mais qui parait très près, parce que le terrain, au lieu d'être horisontal ainsi que le peintre aurait voulu le représenter, est au contraire vertical.

Dans l'autre peinture, le peintre a été plus heureux, mais cependant il a estropié le premier prieur triennal; sans le vouloir il a dessiné la jambe du prieur d'une manière si disproportionné que l'on dirait que le hasard a voulu aider le peintre et l'obliger à représenter le travail qu'avaient les chanoines de ce monastère à trainer les jambes, car ils étaient moralement estropiés à l'époque à laquelle fait allusion cette peinture.

En outre, dans les deux peintures les vêtements cachent les formes du corps de manière qu'en aucun des personnages, on ne peut aprécier ces formes comme dans les autres ou ils tombent si bien et avec tant de vérité. Si d'une part, nous considérons ces peintures sous le côté technique nous leur notons ces défauts, d'une autre, si nous les jugeons sous le point de vue idéal, ce n'est qu'en lisant les légendes que l'on pourra deviner ce que le peintre a voulu représenter en faisant obéir son pinceau à une mission aussi ridicule pour les chanoines du monastère qu'indigne pour lui.



CHAPITRE XVIII

Chapelle de Saint-Theotonio

Quand on observe la figure impassible et sereine du saint, placée sur le subassement au dessus de l'autel, environnée des figures des chanoines, peintes sur les majoliques et représentant les diverses congrégations de l'ordre des chanoines réguliers de Saint-Augustin, avec leurs vêtements respectifs; l'expression, ou plutôt le reflet des passions, passe presque inaperçu, quoique Raphael ait atteint la perfection dans cette qualité, dans laquelle il a surpassé tous les peintres connus jusqu'aujourd'hui. Nous avons été guidé jusqu'à présent par l'appréciation attentive de cette qualité, comparée avec l'invention, la composition, le dessin, le clair obscur et le coloris, et c'est cette comparaison qui nous a aidé à corroborer l'authenticité des productions que nous venons de décrire. Chercher le nom de l'auteur des travaux d'art de cette chapelle, nous paraissait un problème indéchiffrable, puisqu'une base nous manquait à nos observations. Nous ne savions comment interpréter cette qualité, jugeant insuffisantes les analogies que nous pouvions déduire des autres, pour tirer une conclusion claire et évidente comme celles que nous avons déduites jusqu'ici, pour les autres travaux de Raphael.

L'*histoire de la philosophie de l'art,* de H. Taine, est venue nous fournir les éléments nécessaires à la solution de ce problême, si bien que non seulement le doute disparait sitôt que l'on fait jaillir de l'architecture et de «l'ensemble» de tous ces travaux les preuves qu'ils peuvent fournir, mais encore, en interprétant l'expression, comme nous l'enseigne l'auteur à propos de la statuaire grecque, les éléments, que la sculpture nous fournit, abondent pour en déduire la conclusion.

La chapelle de Saint-Theotonio était destinée à recevoir le catafalque autour duquel les chanoines adressaient au Très-Haut leurs prières pour leurs frères, avant qu'ils fussent portés dans leur dernière demeure.

Il aurait donc été difficile de rencontrer la vie dans le séjour des morts!

Si le globe d'étoiles que les chanoines de Sainte-Croix de Coimbra virent tomber dans le cloître, à la mort de Saint-Theotonio (globe que la statue du saint tient sur le bras droit) jeta autrefois assez d'éclat pour que les chanoines reconnussent à ce miracle la sainteté de leur premier prieur, il est aujourd'hui éteint et ne nous fournit aucun rayon qui nous puisse guider dans le chemin de la vérité.

Le champ d'investigation qui s'offre à nos yeux pour la recherche d'un point de comparaison pour la statue, est très limité, parce que les travaux de Raphael, en ce genre, le furent aussi, de sorte que le problème nous paraissait insoluble.

La chapelle de Saint-Theotonio est située dans la même aile de l'édifice où se trouvent les travaux d'art que nous avons déjà décrits. Cette aile se trouve à l'est, et du côté opposé de la chapelle; sur la muraille exposée au midi, se trouve dans le refectoire, le tableau de la «Cène». En outre, la voûte est tellement surbaissée, la courbe circulaire des arcs est si gracieuse, la largeur et la hauteur des murs sont dans une telle harmonie, la lumière qui entre par l'arc d'entrée et par les fenêtres est en telle abondance, et elles sont si semblables à celles du réfectoire, que l'on reconnait nécessairement que les deux constructions sont de la même époque, ce qui du reste est prouvé à l'évidence par la date de 1513 gravée sur le piédestal de la statue. On peut lire la même date sur le cordon de majoliques, à gauche, au dessous des chanoines réguliers de Saint-Victor (que ces majoliques représentent), et sur la tangente tirée à la courbe ovale de la moulure, à l'endroit le plus rapproché de la porte d'entrée.

L'architecture s'harmonise donc avec la date de la statue, avec celle des majoliques, avec le style architectonique de Raphael ainsi qu'avec la date de l'exécution de la «Cène» et des autres travaux dont nous avons fait mention.

La chapelle nous représente une «Loggie» comme le réfectoire nous offre trois. Le parvis est en dalles à l'intérieur, jusqu'à l'emplacement du degré qui devait conduire aux stalles qui ont été arrachées par les fermiers avides et dont la trace restée sur les murs indique qu'elles étaient semblables à celles de la salle du «De profundis», et du réfectoire.

L'économie des dalles sur l'emplacement des stalles nous indiquent clairement que le parvis de pierre fut exécuté après la construction de la chapelle, lorsque déjà les travaux du monastère subissaient l'influence économique du prieur général de Sainte-Croix. En effet, les stalles couvraient cette économie, si nous pouvons nous exprimer ainsi, de manière à s'harmoniser plutôt avec l'apparente richesse de certains travaux de l'édifice, qu'avec la vraie richesse des travaux de cette aile, dont nous avons fait une mention spéciale.

L'accord des œuvres artistiques de cette chapelle avec celles exécutées par Raphael, augmente d'importance à nos yeux, si nous considérons qu'elles sont, pour ainsi dire, partie d'un tout, ou d'un groupe d'œuvres qui se complètent par la statue de Saint-Theotonio; saint qui, outre qu'il avait été le premier prieur de Sainte-Croix, était naturel de cette province d'Entre Douro et Minho, de la *comarca* de Valença *(Chronique des chanoines réguliers,* liv. VII, pag. 344), et que le groupe se complète par la représentation des diverses congrégations de l'ordre, parce que, comme nous l'avons dit, tous les travauxde Raphael forment en effet des groupes de travaux divers, comme on peut le remarquer dans les «Loggie», dans les «Stanze», dans sa «Bible», dans les «Tapezerie», dans les groupes des «Vénus», «Adonis» et de «Galatée», enfin dans les œuvres exécutées pour les particuliers.

Si à première vue l'expression des physionomies ne nous révèle pas l'auteur, la forme est en parfait accord avec le style de Raphael. Les ornements qui entourent les courbes ovales où sont représentés les chanoines des différentes congrégations de l'ordre, sont exécutés avec la même perfection que celles du réfectoire et de la salle du «De profundis»; et puisqu'ils sont incontestablement dans le style de Raphael, en 1513, Raphael seul, ou quelqu'un de ses élèves, si nous acceptons la collaboration de Giovanni da Udina, a pu les exécuter.

Quoique la lacune que les biographes ont observé dans la vie de Raphael, à cette date, nous autorise à lui attribuer ces ornements et ceux des autres salles dont nous avons parlé, nous avons préféré en reconnaître comme auteur celui de ses élèves qui excellait en ce genre de travail, parce que la forme seule, sans le sentiment, n'était pas suffisante pour nous faire attribuer au maître ce que l'élève exécuta parfois sous sa direction.

«L'art est le santuaire de la vérité; les générations passent et cachent dans le tombeau le secrêt de leur existence; mais l'architecture, la peinture et la sculpture, sont des pages que l'homme peut lire aisément si l'artiste y révèle toute son âme.»

Ces paroles de Mr. S. J. Ribeiro de Sá, dans son rapport à l'Académie de Beaux-Arts de Lisbonne, à l'occasion de l'exposition de 1843, nous disent clairement qu'il faut chercher dans celles pages l'expression des sentiments de l'artiste. Nous devons donc réunir tous les éléments qu'elles nous offrent, et l'un des principaux est la date, à laquelle nous avons donné dans les chapîtres précédents une importance secondaire, car elle ne venait que confirmer ce qui était déjà prouvé. Mais ici la date est d'une grande importance, car elle va nous prouver que par la comparaison des travaux d'art de la chapelle avec ceux déjà décrits, et par leur «ensemble» on ne peut que les attribuer à Raphael, qui, seul à cette époque, possédait réunies toutes les qualités nécessaires à leur exécution.

«La pensée est égale à la forme», dit encore l'auteur que nous venons de citer, et il ajoute: «cette équation qui représente le progrès de l'art grec a été rappellée par le peintre d'Urbin dans sa toile de «l'Ecole d'Athènes», dans laquelle il représente Platon le bras levé vers le ciel». Non seulement les rapports divers que ces travaux ont entre eux, et leur harmonie, nous confirment qu'ils ont été exécutés par la même main, mais l'étude que nous savons que Raphael fit de l'art grec, nous y font trouver une concordance parfaite des sentiments de ces peintres avec la *forme* que l'on remarque dans la statue, et les peintures des majoliques.

Comme on le peut bien présumer, il n'y a rien dans la chapelle, qui nous offre le lugubre spectacle de la mort; la statue et les peintures nous donnent à peine une notice historique (comme le devait faire un peintre appellé *peintre d'histoire*) du chef de l'ordre de Saint-Augustin en Portugal et des chanoines des principales congrégations du même ordre.

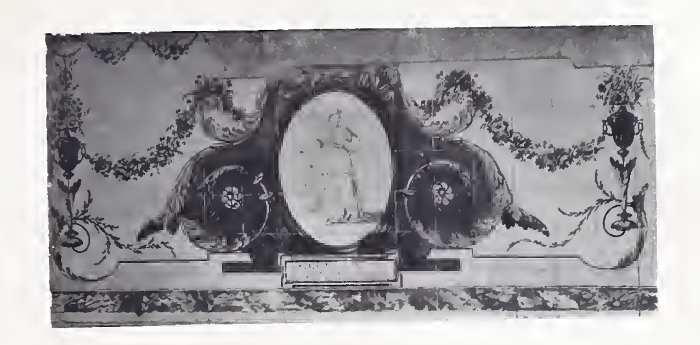
L'architecture de la chapelle, l'abondance de lumière, l'air de satisfaction que respirent le saint et les figures des chanoines qui couvrent les murs, s'harmonisent parfaitement avec le caractère jovial de Raphael, et rappellent ces paroles de H. Taine: «le style, comme le ciel italien, verse une lumière dorée jusque sur les ruines, et change un spectacle lugubre en un noble tableau».

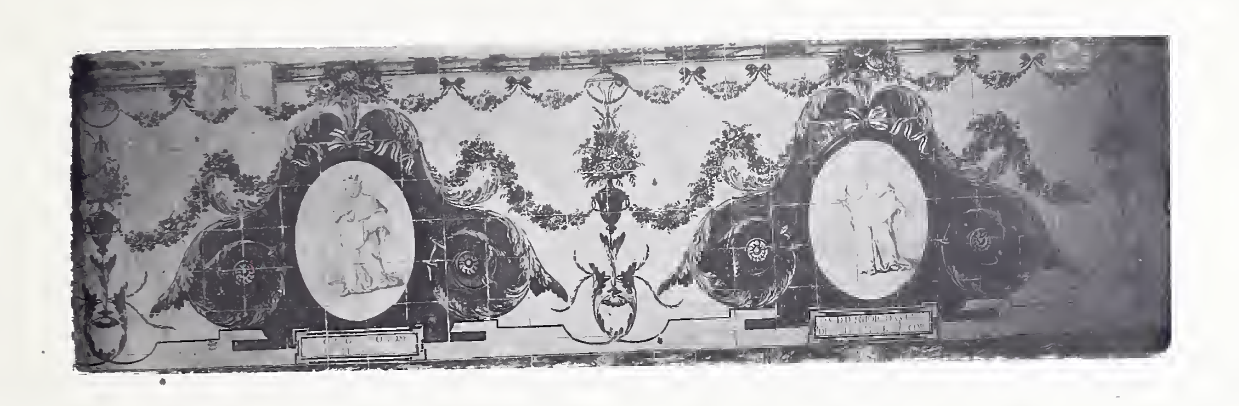
La manière avec laquelle cet écrivain nous décrit les différentes productions de siècles différents et de pays divers est admirable. Après la lecture de son ouvrage nous ne pouvons plus les confondre, et il ne reste plus le moindre doute dans notre esprit, si nous avons fait un examen attentif. La rigoureuse exactitude avec laquelle ce philosophe nous enseigne à trouver *la vérité,* que met en relief l'ombre du passé; la clarté avec laquelle il nous enseigne à déterminer le pays et l'époque fixe d'une production, nous remplit d'admiration.

Nous allons avant de suivre le fil conducteur que nous offre cet écrivain, terminer la description de la chapelle.

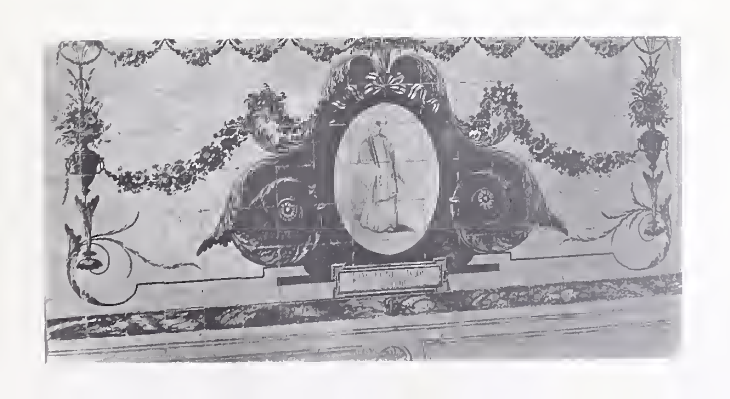
La première fresque à droite de l'autel porte l'inscription suivante: «Os D. D. Prior. da Cong. de Port. em hab. prelat.»

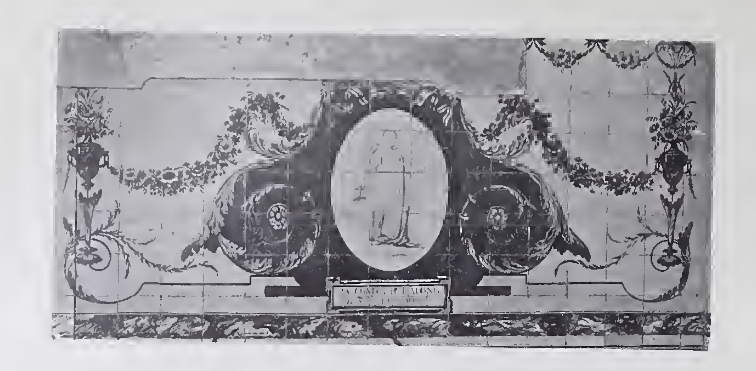
La seconde: «Os D. D. Prior. da Cong. de Port. em ab. de côr.»

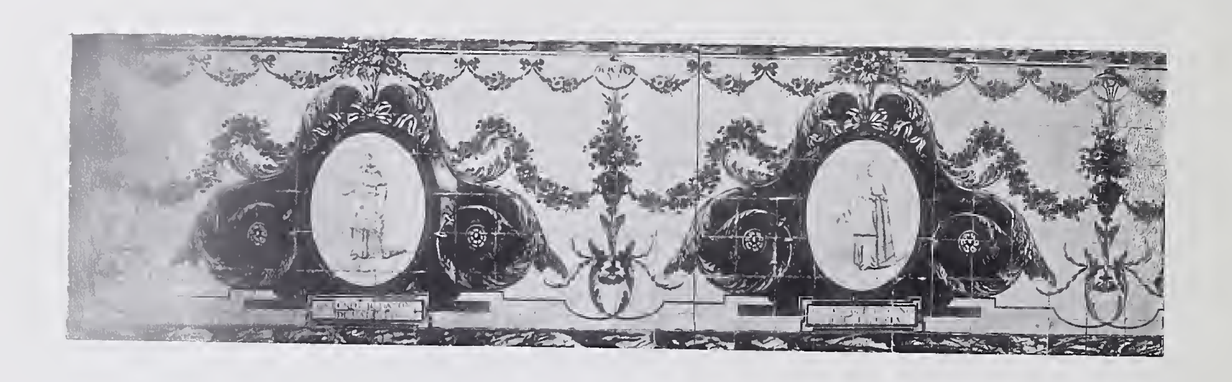


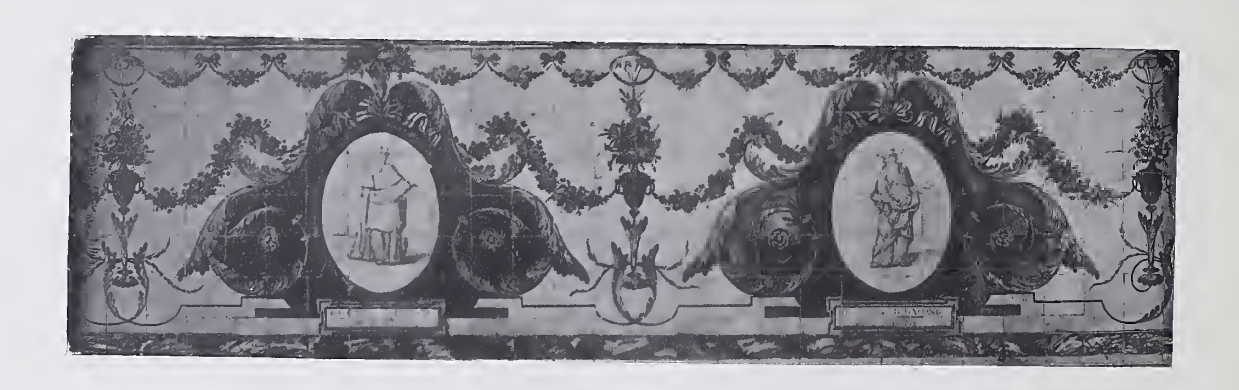


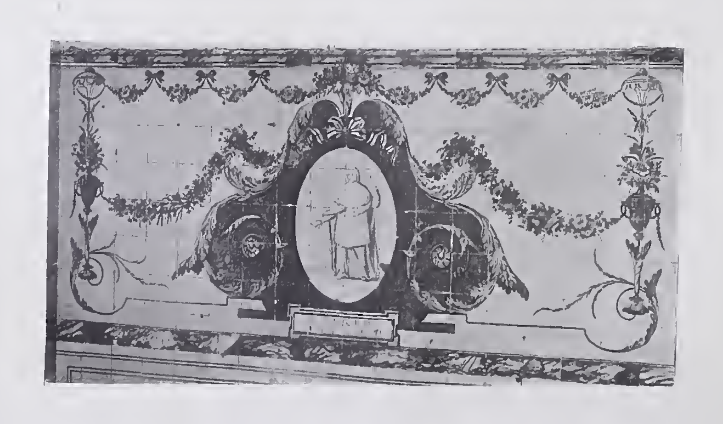












La troisième: «Os coneg. R. com o sev hab. de côr.»

La quatrième: «Os Coneg. R. de S. João de Latrão».

La cinquième: «Os coneg. R. da Cong. do Espirt. S.»

La sixième: «Os coneg. R. de S. Uictor».

Au côté opposé on lit les inscriptions suivantes;

La septième: «Os coneg. R. da Cong. de S. Salvador».

La huitième: «Os coneg. R. da Cong. de Ualverde».

La neuvième: «Os coneg. R. da Cong. de S. João Baptista».

La dixième: «Os coneg. R. da Cong. de S. Thiago».

La onzième: «Os coneg R. da Cong. de S. Cosme».

La douzième: «Os coneg. R. da cathe. de Panpel».

Tous ces dessins sont d'une exécution parfaite; il y a largesse dans les traits et correction dans le dessin. Dans chacun d'eux on remarque la saillie soit d'une épaule soit d'une hanche, et nous avons vu que d'après Passavant, c'était une des qualités spéciales de Raphael. Quelques coups de pinceau tracés sur la base où se trouvent les chanoines, et paraissant à première vue d'exécution facile, rehaussent la perspective, aussi que les attitudes mouvementées des personnages.

La statue, d'après l'observation d'un de nos artistes, quoique parfaite quant aux draperies, a deux grands défauts, les cheveux et les oreilles. Les travaux qui nous restent de Raphael en sculpture, étant très restreints, nous avons fait venir de Rome, la photographie de la statue de Jonas, exécutée par ce peintre; les cheveux et les oreilles de Jonas sont en tout semblables à celles de Saint-Theotonio... Les deux défauts notés par cet artiste ne peuvent donc détruire notre affirmation, tout au contraire ils viennent la confirmer, ainsi que la date et la comparaison de l'ensemble de tous les travaux que nous avons analysés, et entre lesquels il existe une harmonie parfaite. Du reste nous allons appuyer notre thèse sur des arguments tirés de la *Philosophie de l'art,* de H. Taine, et nous espérons que tout ce qu'il pourrait y avoir d'obscur, d'indéterminé, d'indéchiffrable, deviendra clair et parfaitement lisible, si nous pouvons nous exprimer ainsi.

Un amateur distingué disait, en admirant les vêtements de Saint-Theotonio, que l'on pourrait bien les juger de soie ou de damas blanc bordé d'or, mais que bien certainement, à voir la perfection de la peinture, personne ne pourrait les juger en bois de chataigner, tant l'artiste s'était approché de la vérité. La puissante imagination de l'artiste avait si bien dominé la matière dont il s'était servi pour modeler les formes du saint, et il avait si bien représenté l'idéal de l'art, que cela seul suffirait pour nous affirmer le nom que les siècles ont malheureusement éffacé sur le piédestal.

Les fleurs et autres ornements en or dessinés sur la robe du saint, sont si parfaits qu'il faut que Raphael ait nécessairement fait une étude spéciale de l'application de ce métal en ses travaux. Mais, cédons la parole à Passavant, qui nous dit, tome I pag. 25: que «le père de Raphael s'était occupé dans ses ateliers de la rue del Monte, à Urbin, à exécuter des commandes de peinture et de dorure, alliance de travaux qui se pratique encore de nos jours, et qui sans doute remonte au temps où l'on peignait principalement sur fond d'or.»

Il dit encore à la page 38 du même livre: «De retour à Urbin, Giovanni dora plusieurs candélabres et des anges en bois pour la confrérie du Corpus Domini. Les frais de ce travail, que nous mentionnons ici pour ne rien omettre des renseignements si rares qui nous restent sur le maître, sont consignés dans les livres de compte de la confrérie, des années 1486 à 1493. . . A cette époque le jeune Raphael, sortant de la première enfance, commençait, selon Vasari, à manifester de grandes dispositions pour l'art. Tout jeune il aidait déjà son père dans quelques travaux où se révélaient les indices précurseurs et extraordinaires de son talent. Il est déplorable qu'on n'ait rien sauvé de ses premiers essais.»

Nous trouvons encore à la page 75 quelques passages des conversations de Raphael avec quelques sculpteurs ses amis, à Florence, conversations qui se tenaient «avec une vive animation, aux heures du délassement, dans l'atelier de l'artiste et sculpteur en bois, Baccio d'Agnolo. Là on rencontrait Andrea Sansovino, Filipino Lippi, Benedetto da Majano, le Cronaca, Antonio et Giuliano de San Gallo, Francesco Granacci, et quelquefois même le plus intime ami d'Agnolo, le plus grand de tous ces maîtres, Michel Ange Buonarotti».

Les quelques œuvres de Raphael en sculpture et celles où il a aidé à son père quand ce dernier dorait, soit des anges soit tout autre objet en bois, nous autorisent à croire que nous ne nous éloignons pas des limites du possible en tentant de démontrer que Raphael est l'auteur de la statue dont nous parlons. Et nous nous hasarderons même à donner le possible comme probable, si on veut bien remarquer avec nous la date de son exécution, 1513, et encore que cette statue fait partie d'un tout, ou d'un ensemble de travaux, ainsi que Raphael avait l'habitude de grouper ses conceptions.

La date pourra rendre cette probabilité presque certaine, si nous observons qu'à cette époque Raphael seul, ou quelqu'un de ses contemporains qui puisse être considéré comme sculpteur, pouvait l'avoir exécutée, et il ne nous restera plus qu'a prouver que lui seul réunit les raisons les plus nombreu-

ses et les plus convaincantes pour qu'il ne nous reste plus le moindre doute.

L'aspect du saint nous fait éprouver une sensation agréable; il soutient le globe d'une main, et sa phisionomie ajoute à notre première impression une opinion élevée de l'artiste qui a exécuté la barbe que l'on dirait faite depuis peu.

Nous ne devons pas cependant nous laisser guider seulement par d'agréables apparences, nous devons étudier la «logique du corps» comme le dit H. Taine, et y chercher ce que l'artiste a appris dans l'étude suivie des travaux de l'art grecs, comme nous savons que l'a fait Raphael.

Ainsi que dans les statues grecques, on observe dans la statue de Saint-Theotonio la force, la vigueur que donnent des muscles auxquels communiquent des tendons sur lesquels on voit circuler les veines, avec la plus rigoureuse vérité anatomique, sans cependant atteindre l'éxagération de ceux qui ont voulu imiter Michel-Ange, mais avec cette vérité que pouvait reproduire un peintre qui, comme Raphael (presque du même âge que le grand sculpteur), savait s'approprier les qualités de ce grand génie, pour les accomoder à la simplicité, la sérénité, la suavité, la fermeté et l'élégance que la statue du saint retrace avec tant de vérité.

On voit que l'artiste avait étudié l'art grec, pour savoir si bien donner aux poignets et aux mains la vigueur que l'on y observe; pour trahir cette même vigueur dans les jambes malgré les vêtements qui les couvrent. Comme dans la statuaire grecque, il a modelé les épaules de manière à les arquer suavement et à donner à l'épaule droite une légère inclinaison afin que, sans effort, le bras supportât le poids du globe; enfin il a largement developpé la poitrine pour que tout concourut à donner, avec naturalité, à l'ensemble une apparence de force et de vigueur. Ce n'est pas cependant le caractère prédominant que nous offre la statue du saint; la sérénité suave de la phisionomie jointe à l'attitude «mouvementée» rehaussent ces qualités mais reduisent les autres à une role accessoire et on peut faire les mêmes remarques dans les statues de l'art grec.

On est encore frappé par l'air de satisfaction, de santé, d'activité, que la figure et le corps expriment, on voit encore ici par la grace, l'air de tranquille sérénité peinte sur les traits, que l'artiste subissait l'influence de la statuaire grecque laquelle réfléchissait dans ses statues la tranquillité du milieu social où travaillaient les artistes, leur offrant des modèles tels, qu'aucun peuple n'a pu en offrir de semblables aux grands maîtres, dans les siècles qui suivirent.

Telle est la cause de la suprématie de l'art grec sur les autres peuples et durant tous les siècles. C'est que tout, les institutions, les costumes et les idées, concuraient à donner à ses artistes le premier rang, par l'inspiration, la spontanéité et la naturalité, que seuls Michel-Ange, Vinci et Raphael ont pu imiter, à l'époque de la Renaissance, mais n'ont jamais pu surpasser.

Voilà l'accord qui lie entre eux les hommes et leurs productions, les mœurs et les arts, et c'est cet accord que nous révèle que le maître qui a exécuté cette statue devait avoir étudié l'art grec avec soin.

Et puisque Raphael a étudié l'art grec avec tant d'enthousiasme, qu'au dire de Gustave Planche, liv. I, pag. 43, *Portraits d'artistes, peintres et sculpteurs*: «On sait en effet que Raphael, grace aux largesses de Jules II et de Léon X, entretenait des dessinateurs dans le royaume de Naples, en Sicile, en Grèce, et, sans quitter Rome, consultait à toute heure Ponzzoles, Syracuse et Athènes», et puisque la date et l'ensemble de tous les travaux du monastère sont d'accord, quel autre que Raphaël, «toujours si harmonique dans ses oeuvres», ainsi que le dit Alves Mendes, aurait pu l'éxécuter?

Si «les corps allongés» des apôtres et «leur petite tête», nous ont montré que Raphael s'était approprié ces qualités de Michel-Ange sans toutefois tomber dans l'excès ou l'abus où tant d'autres qui l'on voulu imiter sont tombés, nous pouvons dire à la vue des apôtres et de la statue de Saint-Theotonio, ce que dit H. Taine à propos du Saint-Vincent de Bartholommeo», de la «Madona al sacco» d'Andrea del Sarto, de «l'Ecole d'Athènes» de Raphael, du tombeau de Medicis et de la voûte de la chapelle Sixtine de Michel-Ange, «voilà les corps que nous devrions avoir». Les dimensions de la statue sont en effet si bien proportionées, si harmoniques, qu'après avoir lu ces paroles, l'observateur qui jette un regard sur lui même trouvera mesquines ses propres formes et proportions.

La hauteur de la statue, l'énergie, la force qu'elle nous rappelle et qui sont des qualités resultantes des observations que Raphael avait faites sur les ouvrages de Michel-Ange, s'harmonisent avec la suavité, la douceur et la «paix immortelle de l'âme», paix que, suivant H. Taine, on observe chez Raphael «dont les madones vivent et se contentent de vivre» ainsi qu'on le voit dans la «Vierge de Saint-Antoine».

Si la peinture prend l'âme pour type, comme nous l'avons observé dans les peintures que nous avons décrites, la sculpture, au contraire, prend pour type le corps; et c'est pour cela que l'artiste qui avait étudié si conscieusement l'art grec, devait faire prédominer les qualités du corps au lieu de celles de l'âme.

Cependant le naturel si doux de Raphael exigeait q'une forme de corps, plus robuste qu'un organisme ordinaire, c'est-à-dire que la force, les nerfs, la grandeur s'alliassent à la grace, à la suavité, à la douceur, pour montrer la forme plastique de l'art grec, fondue dans le pur idéal que Raphael par ses études avait puisé dans la Bible. Comme dans le



tableau de la «Vierge de Saint-Antoine», on remarquera que les deux doigts de la main droite sont unis, ainsi que dans la «Cène», dans les peintures de la salle du «De Profundis», et dans presque tous les travaux de Raphael.

Le corps du saint se présente à nous «naturel, sain, actif et vigoureux», ce qui, suivant H. Taine, est un des «traits de l'art italien», mais la phisionomie est en harmonie avec le style grec, car on y observe rigoureusement ce que dit le même écrivain: «Le visage n'est point creusé, affiné, tourmenté; il n'a pas beaucoup de traits, il n'a presque pas d'expression, il est presque toujours immobile; c'est pour cela qu'il convient à la statuaire; tel que nous le voyons et le faisons aujourd'hui, son importance serait disproportionnée, il tuerait le reste. Au contraire, dans la statue grecque, la tête n'excite pas plus d'intérêt que les membres ou le tronc; ses lignes et ses plans ne font que continuer les autres plans et les autres lignes; sa phisionomie n'est pas pensive, mais calme, presque terne; on n'y voit aucune habitude, aucune ambition, qui dépasse la vie corporelle et présente, et l'attitude générale, comme l'action totale, conspirent dans le même sens.»

Le même écrivain ajoute, et la statue corrobore encore ses paroles: «on devinera son intelligence, son énergie et sa noblesse, mais on ne fera que les deviner».

Le peintre ne pouvait donner à la peau des apôtres, dans la «Cène», le ton délicat qu'il a donné à la «Vierge de Saint-Antoine», mais il l'a donné à Saint-Theotonio, qui a passé sa vie dans les couvents; il lui a donné le ton rosé et délicat que les idées de la Renaissance jugeaient convenables à reproduire la santé, la vigueur et les moeurs des personnes.

De même que l'art reproduit la vie en tout, en nous révèlant que la statue de Saint-Theotonio, a été exécutée pendant la Renaissance, aussi il nous fais voir que le génie du peintre et du sculpteur possédait en 1513 des qualités qui nous autorisent à reconnaître que Raphael mit fin par la statue au groupe de productions que forment le petit poëme de Refojos, tout en prouvant combien il avait étudié l'art grec.

CHAPITRE XIX

Notes biographiques sur le prieur commandataire du monastère de Refojos du Lima, D. Jorge da Costa, connu sous le nom de cardinal d'Alpedrinha

Quand nous avons cité au chapitre XVII un manuscrit tronqué (car il commence à la pag. 184), manuscrit échappé au vandalisme qui a détruit les archives et la bibliothèque du monastère, et qui entre autres documents renferme «une information des droits que le monastère de Notre Dame de Refojos du Lima des chanoines réguliers de la congrégation de Sainte-Croix de Coimbra avait dans la juridiction ecclésiastique à l'exclusion de l'archevêque de Braga», nous avons donné peu d'importance au fait d'avoir été D. Jorge prieur commandataire du monastère de Refojos. A peine d'une lecture rapide, avions nous recueilli ce fait: nous ne nous étions pas livré, comme nous l'avons fait depuis, avec la patience d'un paléographe à la décifration de ce document, et nous étions persuadés que son priorât eut lieu à une époque postérieure à Raphael. Outre cette erreur, dans laquelle peut tomber quiconque lit à la légère le document que nous transcrivons plus loin, un autre ordre d'idées nous éloignait de la question. Nous voulions mettre en relief la décadence du monastère après la renaissance, pour déduire de ce fait que la construction de la partie la plus somptueuse de l'édifice, et l'acquisition des toiles et de la statue devait avoir eu lieu à une époque plus prospère; nous voulions aussi donner la raison de la substitution des fresques, alors qu'au monastère manquaient non seulement les revenus, mais encore l'indépendance, et, qui plus est, l'intelligence nécessaire pour comprendre que les dates avaient été viciées et les peintures substituées.

En nous rappelant de joindre à notre travail un index des preuves, nous avons pensé que, malgré la valeur et la véracité des preuves que nous avons donné des relations des chanoines avec le Vatican, ces notices laissaient un vide, et qu'il devait y avoir des rapports plus particuliers, qui motivassent les acquisitions d'œuvres d'art, et que la notice de ces rapports devait donner plus de force, et verser plus de lumière sur les déductions par nous tirées.

Le nom de Tristão da Cunha, qui, comme nous l'avons dit, fut ambassadeur de D. Manoel auprès de Léon X, en 1514, vint tout d'abord frapper notre imagination. Comme il y a dans cette province plusieurs familles de ce nom, il se pouvait que l'une d'elles descendît du fameux marin qui découvrit les îles de ce nom au sud ouest du cap de Bonne Espérance.

Par un contrat de mariage célébré le 3 juin 1483, au monastère de Refojos do Lima, et transcrit fl. 10 de *L'Appendix aux éléments de droit ecclesiastique portugais*, par le dr. Bernardino Joaquim da Silva Carneiro, nous savons que Joanna de Mello, fille de D. Rodrigo de Mello, archidiacre de Villa Nova da Cerveira, prieur commandataire de Refojos do Lima, et fils du premier vicomte de Villa Nova da Cerveira, s'était mariée avec João Gomes de Abreu, gentilhomme de la maison du duc de Vizeu; que D. Rodrigo donna comme garant de la dot qu'il donnait à sa fille, son écuyer Fernando d'Amorim, et que João Gomes donna comme garants de la dot qu'il remetrait à Dona Joanna, Fernando de Lima et Duarte da Cunha, aussi fils du vicomte de Villa Nova.

Duarte da Cunha serait-il parent de Tristão da Cunha? Il était pour nous de grande importance de vérifier ce point, par le fait de son frère Rodrigo de Mello avoir été prieur commandataire de Refojos, et de Raphael avoir peint l'éléphant qui portait le somptueux ornement pontifical offert par D. Manoel à Léon X, lorsque l'ambassadeur alla à Rome.

Sachant que le vicomte de Villa Nova da Cerveira, alcaide mór de Ponte do Lima, avait résidé dans cette ville, qui est près du monastère et qu'il était l'un des ancêtres des marquis de Ponte do Lima, et en outre enclin à faire de grandes largesses aux églises, comme il en fit à plusieurs de cette ville, et particulièrement au père Braz de Goès au nom des religieux de Saint-François, auxquels il donna un couvent et le clos attenant, avec le consentement de sa femme Dona Filippa da Cunha, donation faite le 14 avril 1494, suivant la chron. de la Prov. Royale de la Conception en Portugal (tom. II pag. 13, chap. III) nous nous mîmes avec ardeur à la recherche du lien de parenté qui pouvait les unir, mais nous en arrivâmes seulement à la connaissance

que le surnom de Duarte da Cunha venait de sa mère Dona Filippa da Cunha.

Quoique nous n'ayons pu découvrir le lien de parenté de cette dame avec Tristão da Cunha, nos recherches eurent moins d'importance que celles que nous avons obtenu au sujet des fils de Tristão da Cunha qui acompagnèrent leur père à Rome lors de l'ambassade.

Plus importante était la notice que donne l'*Histoire généalogique de la maison royale portugaise,* à propos de Nuno da Cunha, fils de l'ambassadeur, car nous apprîmes qu'il fut gouverneur de l'Inde, commandeur de Fonte Arcada, *morgado de Refojos* et de Coutadinha.

Si d'un côté le rapprochement de l'âge du fils de l'ambassadeur et de Raphaël, et la haute considération qui devait entourer le premier, nous portaient à croire qu'il y eut entre eux des relations plus ou moins intimes, la notice que nous trouvâmes dans le susdit manuscrit que Pero da Cunha, autre fils de l'ambassadeur qui l'accompagna aussi avec son frère à Rome, avait reçu commission du cardinal D. Jorge da Costa, prieur commandataire du couvent de Refojos, pour le visiter en son lieu et place, cette notice, disons nous, devait prendre à nos yeux une plus grande importance.

Nous avons donc déjà le morgado de Refojos et le commissaire du prieur commandataire du couvent, tous deux fils de Tristão da Cunha et tous deux accompagnant leur père à Rome où se trouvait Raphael.

Si ces notices diverses ont une certaine importance, elles n'étaient cependant pas suffisantes pour nous donner les raisons qui influèrent sur les chanoines pour élever ces œuvres grandioses, si distinctes des autres parties de l'édifice, et non seulement en desaccord avec l'humilité des mêmes chanoines que les autres parties de l'édifice laissent transpirer, mais avec le milieu social qui les entourait, et les constructions voisines, et encore avec le style dans lequel Don Manoel faisait exécuter ses travaux, tandis qu'il y règne la plus grande harmonie avec les travaux du Vatican.

Les relations des fils de l'ambassadeur avec l'artiste n'étaient pas non plus suffisantes pour en déduire de prime saut la construction des travaux du monastère et l'exécution des œuvres d'art qui l'embellissent. Tout chemin mène à Rome, dit le proverbe, mais celui-ci n'était pas encore le plus court. Il fallait qu'il y eût à la tête du monastère un homme de génie, de grands recours pour ne pas reculer devant les frais, et de grande influence au Vatican pour pouvoir obtenir que Bramante vint diriger les travaux. Il fallait en outre que cet homme fut porté à une si hardie entreprise par un sentiment d'émulation envers le monastère de Sainte-Croix que nos rois, ses protecteurs, s'éfforçaient avec grand zèle et grand soin de bénéficier et de rehausser. Cet homme ne serait-il pas le cardinal D. Jorge da Costa?

L'histoire nous donne une réponse claire et précise, et le lecteur ne sera pas faché de connaître ce qu'elle nous dit sur le cardinal. L'analyse et la transcription du manuscrit nous permettra d'apprécier les dates et nous dira pourquoi nous ne donnâmes pas grande importance, à notre première lecture, au fait d'avoir été D. Jorge prieur commandataire de Refojos do Lima. Nous verrons que le style grammatical dans lequel est écrit le manuscrit concorde avec la falsification de l'inscription sur la frise qui court au dessus des colonnes du cloître, et de celle des deux fresques de la salle du «De Profondis».

Plusieurs auteurs nous parlent du cardinal, mais la notice succinte que nous allons donner sur lui suffira au lecteur.

La ville d'Alpedrinha fait partie du *concelho* et de la *comarca* de Fundão, districto et évêché de Castello Branco, et c'est à elle que D. Jorge da Costa doit son nom de cardinal d'Alpedrinha, sous lequel il est généralement connu, pour y être né en 1406. Il mourut à Rome le 19 setembre 1508, agé de 102 ans.

Quoique né de parents pauvres et plébéiens, et qui étaient Martin Vaz et Catherina Gonçalves, suivant Damião de Goes (pag. 28, chap. XV, première partie de la *Chronique de D. Manoel*) et non de pères nobles et riches comme on lit dans le *Panorama*, pag. 248 du nº 5, il est toutefois certain qu'il ennoblit la ville où il nacquit, éleva et enrichit ses parents, ainsi qu'on le peut voir par l'immense liste de leurs noms dans l'*Histoire généalogique de la maison royale,* entre les grands et nobles du royaume.

Le cardinal fut si versé dans les lettres humaines et divines qu'il fut choisi pour précepteur de l'infante D. Catherina, fille du roi D. Duarte et sœur du roi D. Affonso V. L'infante donna des preuves du savoir de son maître par sa traduction portugaise du *Traité de la perfection de la vie monastique,* écrit en latin par le patriarche de Venise L. Laurent Justinien.

A la pag. 43 de la chronique du prince D. João, Damião de Goes dit que le mariage de l'infante avec D. Carlos, prince d'Aragon et de Navarre, ne s'étant pas effectué à cause de la mort de ce prince, on négocia l'alliance de cette princesse avec D. Duarte roi d'Angleterre, «mais que ce mariage ne se réalisa pas, car elle mourut de la fièvre à Lisbonne, au monastère de Sainte-Clara, le 17 juin 1463».

Elle fut enterrée au monastère de Saint-Eloy de la même ville «en entrant dans l'église à gauche dans la chapelle de Notre Dame de l'Assomption, (construite par le cardinal, comme dit l'abbé de Castro et Souza, Raczynski, pag. 252, tom. I) dans un sarcophage en pierre que fit construire le cardinal patriarche D. Jorge da Costa, son maître et son au-

monier; et en souvenir des grâces qu'il en avait reçues il fit faire le portrait de la princesse, qui est encore aujourd'hui suspendu au tombeau; le portrait est peint sur une petite planche carrée et atteste que la princesse était «femme de belle prestance».

Cet incident nous permet déjà de supposer au cardinal du gout pour la peinture.

Le cardinal fut confesseur de D. Affonso V et son conseiller. De l'évêché d'Evora, qui lui a été donné par intercession de la princesse, comme dit l'abbé de Castro et Souza, il fut appelé en 1464 à l'archevêché de Lisbonne, et comme il s'était retiré à Rome pour fuir la haine de D. João, ce dernier pour se réconcilier avec lui, le nomma archevêque de Braga. Le public et les historiens ont diversement jugé les motifs de la haine de D. João II pour le cardinal. Le public l'attribua aux bruits divers qui circulèrent lorsque se déclara la haine du prince, mais en cherchant les raisons qui donnèrent naissance à ces bruits sous forme d'anecdotes, ou d'aventures curieuses, nous jugeons avoir trouvé dans les historiens leur pleine explication. D. Affonso V avait écrit de France à son fils D. João II et aux états du royaume, comme le dit Damião de Goes, qui transcrit la lettre: «Que l'on n'eût pas le moindre doute à reconnaître le prince comme roi, parce que son intention était d'échanger les choses du monde pour celles de Dieu et d'aller le servir à Jérusalem». Le prince donna particulièrement connaissance de cette lettre à chacun de ses confidents. Le conseil, après les avoir lues, déclara: «que, sans plus de retard on le reconnut comme roi». Sous le porche de S. Francisco de Santarem fut érigé un échafaud, et l'on fit une lecture publique de la lettre et «le roi fut reconnu en présence seulement des prélats et seigneurs qui se trouvaient alors avec la cour. Cet acte se fit le 10 novembre 1477; mais quatre jours après D. João reçut avis que son père était parti de France pour le Portugal, et en effet peu de jours après il débarquait à Cascaes».

Laissons ici le chroniqueur, et lisons ce que dit le *Panorama*, pag. 157, nº 7, sur ce qui se passa à Belem, ou le prince se trouvait quand il reçut la nouvelle de l'arrivée de son père. «Elle est bien connue dans l'histoire la conversation que l'on dit avoir eu lieu sur la plage de la Junqueira ou de Belem, entre le prince D. João (plus tard deuxième de nom), le duc de Bragance D. Fernando et l'archevêque de Lisbonne D. Jorge da Costa, plus connu sous le nom de cardinal d'Alpedrinha. D. Affonso V, s'étant convaincu à la cour de France qu'aucun souverain ne pouvait compter sur les secours etrangers pour arranger ou améliorer ses propres affaires, et obligé par la politique machiavélique de Louis XI à rentrer dans son royaume, et à reprendre cette couronne dont il voulait éviter les épines, et arrivant avec la flotte française qui le ramenait au port de Cascaes, il envoya aussitôt un messager prévenir son fils de cette étrange nouvelle. Celui-ci qui ne s'attendait à rien moins qu'au retour de son père, et qui par ses instances et son abdication formelle avait pris le sceptre, resta tout confus et embarrassé et demanda aux deux seigneurs qui l'accompagnaient: Comment dois-je recevoir mon père qui revient? Le cardinal, plus avisé et plus rusé, se tût, et par son silence même laissait voir son opinion; mais le duc, vif et prompt, répondit: «Comment le recevoir, prince? comme votre père et votre roi». Le prince sans repliquer prit quelques cailloux qu'il se mit à faire ricocher sur l'eau, sans mot dire. Le cardinal comprenant que le conseil avait été mal reçu, dit au duc à voix basse: «Cette pierre ne m'atteindra pas». Quelques jours après il sortait du royaume et se dirigeait à Rome, d'où il ne revint plus».

Le même écrivain nous dit: «que de ce léger incident, de ce conseil qui du reste fait honneur à ceux qui le donnèrent, conseil qui n'était pas obligatoire et qui devait leur mériter l'estime et les louanges d'un homme aussi apréciateur des belles actions; de cet incident, disons nous, on a conclu le mauvais vouloir de D. João II pour le cardinal, mauvais vouloir qui plus tard mena le duc à l'échafaud à Evora, sous le masque de punition à la résistance opposée par le duc aux corrections de la couronne dans ses domaines».

Ce n'est pas seulement de ce fait que le public avait déduit le mauvais vouloir du prince D. João contre le cardinal; dans le dictionnaire de Moreri nous trouvons un autre passage qui corrobore cette opinion:

«Estimólo tanto Alphonso V (al cardenal), que el principe su hijo que reinó despues de el con el nombre de Juan II, concivio contra este favorecido un odio grandizimo; y en cierto dia que estava la côrte en la casa real de Almeirin, montò el principe à cavallo para passearse, y despidiendo los que le seguian, dixo al cardenal de Costa le seguiesse: detuvo-se en el puente de Alpiaça, y le dixo vituperios tan vivos que acavaron con amenazarle lo haria arrojar al rio por cuatro criados de apié, anadiendo que la cosa en si era tan facil de executar, como persuadir al rey se avia ahogado queriendo vadear el rio.

«Desde entonces tomó la rezolucion el cardenal de passar a Roma, lo que executó sin hablar palabra a nadie.»

Fernão Lopes, dans sa chronique du roi D. Affonso V, et Damião de Goes dans celle du prince D. João, nous donnent les raisons qui donnèrent motif à cette haine dont le public a pris connaissance par les faits que nous venons d'indiquer. Nous suivons Damião de Goes dans le resumé que nous allons faire des faits divers que nous avons extraits de la chronique du prince D. João.

Le roi D. Henri IV de Castille ayant divorcé

avec l'infante D. Branca fille du roi D. João de Navarre, se maria avec l'infante D. Joanna fille du roi D. Duarte de Portugal, sœur d'Affonso V. De ce mariage naquit l'infante D. Joanna, qui depuis fut appellée «Excellente Senhora».

A l'occasion du siège de Tanger D. Affonso V alla de Ceuta à Gibraltar, parler à D. Henri de Castille qui était venu de Madrid à Séville et de Séville à Gibraltar; et ces deux princes célébrèrent des épousailles entre le roi D. Affonso et l'infante D. Isabel sœur de D. Henri, et entre l'infante D. Joanna sa fille et le prince D. João. «Ces épousailles furent faites avec solemnité, et furent jurées entre les mains de D. Jorge da Costa, évêque d'Evora, plus tard archevêque de Lisbonne et cardinal de Portugal. Elles n'eurent cependant pas d'effet comme nous le dirons plus tard.» L'année suivante (1464) le roi D. Affonso V étant allé en pélérinage à Guadeloupe eut une entrevue dans l'endroit appelé le Pont de l'archevêque (peut-être le Pont d'Alpiaça) avec le roi D. Henri et la reine D. Joanna sa sœur, à propos de ces mariages.

Deux années après, en 1466, on traîta le mariage du prince D. João avec D. Leonor fille ainée de l'infant D. Fernando son oncle et de l'infante D. Beatrix.

Le chroniqueur donne plus loin la notice du mariage du prince D. João avec l'infante D. Léonor, en l'an de grâce de 1421, le 22 janvier, le prince agé 16 ans et l'infante de 13. Mais on voit bien qu'il y a un équivoque de la part du chroniqueur, ou peut-être même une erreur d'impression, car, en 1421, le prince n'était pas encore né. En ajoutant donc 16 années à l'année de 1455, époque de la naissance du prince, nous aurons 1471 et non 1421, comme il est dit par erreur.

En cet année 1471 le roi D. Affonso V ota à D. Alvaro Fernandes d'Ilhó sa charge de *Juiz da casa do civel,* pour malversations par lui commises; ses biens furent confisqués et la moitié en fut donnée à D. Jorge da Costa, archevêque de Lisbonne.

Après le mariage du prince D. João avec l'infante D. Leonor, D. Affonso et D. Henri s'envoyèrent réciproquement plusieurs émissaires et plusieurs ambassades à propos du mariage de D. Affonso avec D. Joanna, et les deux rois eurent une conférence à ce sujet entre Elvas et Badajoz.

L'infante D. Joanna fille du roi D. Henri ayant été considérée comme adultérine, et cela, *injustement,* selon Damião de Goes, on maria D. Izabel, sœur du roi, avec le prince D. Fernando, fils du roi D. Juan d'Aragon, quoique D. Henri dans son testament déclarât l'infante D. Joanna héritière et qu'il l'eut fait reconnaitre par acte public comme princesse de Léon et de Castille; et quoique aussi le chroniqueur nous atteste l'honnêteté de la reine D. Joanna en s'appuyant sur des documents curieux quoique peu décents, documents que le lecteur rencontrera au chapître XXXV et suivants de la chronique citée, il est certain que malgré la déclaration faite par les cortès de Madrid, convoquées par le roi D. Henri, dans laquelle l'infante D. Joanna était reconnue comme sa fille et où il est déclaré qu'il l'avait «eue de la reine D. Joanna sa femme» et qu'elle était héritière de tous ses royaumes à l'age de deux mois, plusieurs de ceux qui avaient prêté serment le déclarérent nul, et considérèrent comme successeur l'infant D. Alfonso frère du roi, d'où s'éleva une guerre dans laquelle l'infant fut vaincu et mourut trois ans après. Les seigneurs partisans de D. Alfonso, redoutant la colère et le pouvoir de D. Henri, résolurent de prendre parti pour D. Isabel sœur de l'infant D. Alfonse et sœur consanguine de D. Henri, et de l'acclamer reine de Castille et de Léon. L'archevêque de Tolède prononça à cette occasion un discours devant l'infante D. Izabel pour l'engager à accepter la couronne, vu que son frère, le roi régnant, n'était ni habile ni capable de régner, ce qu'elle refusa, mais demandant à tous de faire en sorte que l'infante D. Joanna ne fut pas acclamée reine de Castille, après la mort de son frère, puisqu'il y avait des doutes sur sa légitimité.

Les grands de Castille, connaissant la volonté de l'infante D. Izabel, tachèrent de se réconcilier avec le roi et le prièrent de déclarer l'infante D. Izabel son héritière, et comme le roi était de son naturel doux et clément il se laissa persuader et aussitôt consentit à ce que l'on demandait de lui.

D. Henri s'étant répenti de cette déclaration, pensa de nouveau au mariage de D. Izabel sa soeur avec le roi D. Alfonso V, et à celui de l'infante D. Joanna avec le prince D. João. Il écrivit donc au roi D. Affonso le priant de lui envoyer ses ambassadeurs, et le roi de Portugal envoya D. Jorge da Costa, archevêque de Lisbonne, plus tard cardinal, et qui avait été à Gibraltar témoin de ces épousailles. Ces mariages ne se réalisèrent pas encore cette fois, et la sœur de D. Henri épousa le prince D. Fernando sans le consentement de son frère.

Après le mariage de l'infante D. Izabel, le roi Louis XI de France demanda la main de l'infante D. Joanna pour son frère Charles duc de Berry et de Guienne. Après la célébration du contrat, les épousailles se firent devant le cardinal d'Alvi, au camp de Locoya, et tous ceux qui étaient présents reconnurent et jurèrent l'infante D. Joanna comme légitime héritière du roi D. Henri son père; ce mariage ne s'effectua pas toutefois, car le duc de Berry mourut empoisonné, dit-on par l'ordre de son frère Louis XI. D. Henri ayant su la mort du duc, s'occupa de nouveau du mariage de D. Affonso avec la princesse D. Joanna, parce qu'à cette époque le prince D. João était marié à la princesse D. Leonor; et il fit si bien qu'en 1473 D. Affonso eut comme nous l'avons dit, une entrevue avec lui entre Elvas et Badajoz, mais comme D. Affonso demandait

certaines places en gage, et pour la surêté de sa personne et de celle de la princesse de D. Joanna sa nièce, et que D. Henri n'osa lui remettre ces places, les négociations furent rompues. Toutefois D. Henri comprenant que D. Affonso avait raison de faire ses réserves et de demander ces gages, il se sépara de lui en lui donnant à comprendre qu'il ferait en sorte que, durant sa vie ou après sa mort, il emploierait tous les moyens et tous ses efforts pour que ce mariage vint à se réaliser, ainsi qu'il le laissa en effet déterminé dans son testament. Il y déclare la princesse D. Joanna sa fille, héritière légitime, et pria le roi D. Affonso d'accepter le gouvernement de Castille, de défendre le royaume et d'épouser la princesse.

D. Henri mourut le 11 décembre 1474, et les grands du royaume, ses testamentaires, envoyèrent le testament au roi D. Affonso qui se trouvait alors à Elvas. Ce testament fut la cause des guerres qui s'élevèrent entre Portugal et Castille. Le marquis de Vilhena écrivit au roi sur l'avis de l'archevêque de Toledo et de plusieurs grands des royaumes de Léon et de Castille, afin qu'il voulut bien épouser la princesse, le suppliant en même temps de s'opposer au prince D. Fernando et à la princesse Izabel qui, contre tout droit et contre toutes les lois de la justice et de la vérité avaient déjà pris le tître de roi de ces royaumes. «Le roi consulta ses conseillers sur la conduite qu'il avait à suivre en cette affaire; il y eut des avis divers, mais enfin on décida qu'une telle entreprise n'était pas à dédaigner. Le prince D. João se distingua plus que tout autre par son insistance; mais l'archevêque de Lisbonne D. Jorge da Costa, et D. Fernando duc de Guimaraens, marquis de Villa Viçoza, n'approuvèrent pas ce projet, et présentèrent les prudentes raisons qu'ils avaient pour croire que cette affaire ne pouvait donner de bons résultats».

On doit attribuer à ces opinions, contraires au prince, l'origine de la haine pour le duc et pour le cardinal, car si le succès avait couronné l'entreprise, D. Affonso V aurait été roi de Léon et de Castille, et le prince serait aussitôt roi de Portugal.

D. Fernando et D. Isabel se refusant à reconnaître D. Affonso V comme tuteur de D. Joanna et comme régent de ces royaumes et ne voulant pas reconnaître cette princesse comme héritière de D. Henri ni comme reine, D. Affonso V vint à Arronches et entra en Castille pour leur déclarer la guerre.

Les grands du royaume de Léon et de Castille se divisèrent en deux partis et D. Affonso V sachant que Louis XI roi de France voulait rentrer en possession du comté de Roussillon, lui envoya proposer de s'unir à lui pour faire la guerre. En effet Louis XI fit trève avec Edward roi d'Angleterre, entra en Biscaye avec de grandes forces et mit le siège devant Fontarabie. Le prince D. João prit le gouvernement du royaume aussitôt que son père entra en Castille. D. Affonso arrivé à Plaisance, où l'attendait la princesse D. Joanna, fut proclamé roi de Léon, de Castille et de Portugal; les fiançailles furent célébrées mais le mariage ne s'effectua pas.

Quoique le sort des armes fut d'abord prospère à D. Affonso, et qu'il eut conquis plusieurs places et plusieurs chateaux, Louis XI fit trève avec D. Fernando, continuant toutefois à envoyer à D. Affonso des lettres «pleines de fausse foi et de mensonges», car on l'appelait le Renard à cause de sa dissimulation et de ses fausses promesses. D. Affonso ne pouvant conserver les places conquises, et en même temps continuer la guerre, résolut d'aller en France demander des secours à Louis XI. Il revint donc à Lisbonne, prépara une flotte de 16 navires et 29 caravelles, montés par 2:200 hommes et 400 gentishommes, et partit pour Marseille.

Louis XI alla le visiter à Tours, et «lui fit de grandes promesses qui n'aboutirent qu'à des faussetés et des tromperies».

D. Affonso voyant qu'il ne pouvait obtenir aide ni secours de Louis XI, revint en Portugal. Entretant les gouverneurs qu'il avait mis dans les forteresses espagnoles se refroidirent de leur zèle, et D. Fernando reprit peu à peu tout ce qu'il avait perdu.

Maintenant que nous connaissons les causes de la haine que D. João avait pour le cardinal, qui pour éviter les effets se retira à Rome, tandis que le duc restait dans le royaume exposé à la vengeance du prince, qui devenu roi le fit décapiter à Evora, nous allons voir comment le cardinal, par la grande influence qu'il avait sur le Vatican, se vengea de la haine de D. João et plus tard de l'animadversion de son successeur D. Manoel. Nous observerons aussi en lisant la chronique de D. Nicolao de Santa Maria, le mauvais vouloir que ce dernier, comme chanoine de Sainte-Croix de Coimbra, montra contre le cardinal, sentiment qui devait porter le cardinal à exalter le monastère de Refojos, dont il était prieur commandataire, soit parce que celui de Sainte-Croix était commanderie de la maison royale, soit à cause de la rivalité des chanoines des deux monastères.

Quoique quelques faits confirmatifs soient connus des lecteurs, nous allons reproduire pour mieux comprendre ce que nous venons de dire, ce que dit la chronique, pag. 267 et suivantes du liv. IX:

« § 11. Nôtre prieur D. João se trouva à Cintra lorsque le prince D. João fut proclamé roi, le 31 août de la même année de 1481, et plus tard aux cortès d'Evora, quand il reçut le serment des trois états au mois de novembre de la même année. Et comme il voulait se retirer, il alla baiser la main au roi qui lui dit: «Allez-vous en, prieur, mais ne dites pas votre première messe sans que je sois présent». Le prieur exécuta l'ordre reçu, et retarda sa pre-

mière messe de quelques années, à cause des tracasseries que le roi éprouvait alors de la part des plus grands seigneurs de son royaume, et aussi à cause de la mort du duc de Bragance D. Fernando deuxième de nom, *qui était grand père du même prieur, père de sa mère*, et qui mourut décapité sur l'échafaud de la place publique d'Evora, le 20 juin 1483, évènement fatal et qui causa grande émotion.

«§ 12. Le prieur D. João laissa encore écouler deux années, et en 1485, sachant que le roi D. João II venait à Coimbra, au mois d'août, il résolut de chanter sa première messe le 28 du même mois, jour du glorieux patriarche Saint-Augustin; et il le fit savoir au roi, qui était déjà en chemin et se trouvait à Alcobaça le 13 du même mois. Le roi trouva bon le jour choisi par le prieur, et vint à Coimbra assister à la nouvelle messe; et à l'offertoire il jeta dans le plat de l'offerte une cédule, ou charte ouverte, signée de sa main royale, qui contenait ces paroles: «Je vous fais archevêque de Braga». Cet archevêché était alors vacant par le décès de l'archevèque D. João Galvão.»

L'ingénuité avec laquelle le chroniqueur raconte le refus du prieur est admirable, comme si dans l'esprit de ce dernier rien ne rappellait que deux années avant le duc son grand père avait été décapité par ordre du roi, et il continue ainsi:

«§ 13. Après la messe le prieur vint baiser la main au roi pour le remercier d'avoir assisté à sa première messe, et de la grâce qu'il lui faisait de l'archevêché de Braga. Mais sitôt que le roi lui eût dit qu'il devait abandonner le priorat de Sainte-Croix pour l'archevêché, il répondit qu'il n'échangerait la dignité de prieur pour aucune autre du royaume, et il demandait à son altesse de lui permettre de refuser l'archevêché, car son prieuré l'égalait en jurisdiction et en revenu. Le roi attendit encore quelque temps, mais voyant que le prieur persistait dans son refus, il le donna au cardinal d'Alpedrinha, D. Jorge da Costa en 1486, pour *se réconcilier avec lui, et pour l'avoir en sa faveur à Rome, où le cardinal etait le favori du pape Innocent VIII.*»

Le roi devait à cette époque avoir reconnu combien étaient prudents les conseils du cardinal, en vue du mauvais résultat de la guerre avec l'Espagne.

Le chroniqueur poursuit dans l'énumération des revenus du monastère de Sainte-Croix, et assure qu'il fut taxé en «dix-huit mille livres» pour le subside que le pape Jean XXII avait accordé au roi D. Diniz en 1320.

Le chroniqueur après avoir énuméré toutes les prééminences dont jouissaient les prieurs de Sainte-Croix, ce qu'il fait largement dans les paragraphes suivants et au commencement du chapitre xxx, énumération que nous passons sous silence, le chroniqueur, disons nous, raconte à la fin de ce chapitre la translation du corps du roi D. João II, mort à Alvor le 25 octobre 1495, et enterré dans la cathédrale de Silves, d'où il fut transporté au couvent de Bataille, par son successeur le roi D. Manoel en octobre de 1499. Et il dit que l'autorité du prieur D. João de Noronha était si grande qu'il fut choisi entre tous les prélats pour célébrer les funérailles du grand roi D. João II, mort en odeur de sainteté, ainsi que le témoigne Garcia de Rézende dans sa chronique du même roi.»

Dans la narration des évènements du règne suivant de D. Manoel, qui ont rapport au cardinal, on peut remarquer la haine que le chroniqueur D. Nicolao de Santa-Maria manifeste au cardinal parce que celui-ci s'opposait aux désirs de D. Manoel qui prétendait que D. Jorge cédât son archevêché de Lisbonne au prieur de Sainte-Croix D. João de Noronha. La chronique dit que D. Manoel écrivit au cardinal lui faisant un cas de conscience de *manger* les rentes de l'archevêché sans qu'il y residât ni eût l'intention de le faire.» Le roi n'use pas d'aussi dures expressions, quoique le sens en fut le même, ainsi qu'on peut en juger par la lettre que nous reproduisons:

«Très révérend seigneur que j'aime comme frère. Il nous a été dit que votre seigneurie avait envie d'abandonner son archevêché de Lisbonne à qui lui en donnerait l'équivalent en revenu. Nous vous serons reconnaissant de faire ce contrat avec D. João de Noronha prieur de Sainte-Croix, nôtre cousin. Vous comprendrez que nous avons de grandes raisons pour désirer que ce contrat soit fait plutôt avec lui qu'avec toute autre personne, non seulement à cause des liens de parenté qui l'unissent à nous, et de l'amitié que nous avons pour lui, mais encore parce qu'il est fils du marquis à qui nous sommes redevables de grands services, comme votre seigneurie le sait. Et si votre seigneurie veut en venir à un accord qui lui convienne (et qui doit être raisonnable), nous vous serons reconnaissant de vouloir bien nous écrire, car nous ne voulons pas que votre seigneurie souffre préjudice en ses revenus. Et si par hasard votre seigneurie n'avait pas l'intention qu'on lui attribue, nous vous serons reconnaissant de vouloir bien prendre au moins D. João pour coadjuteur et futur successeur. Et outre le plaisir que j'en recevrai, ce sera pour le plus grand service de Dieu et *repos de votre conscience,* dans une absence si prolongée. En sus, le prieur D. João de Noronha est tel et si bon écclésiastique que votre seigneurie sera content de se voir déchargé de ce soin. Lisbonne, 28 mars 1498. — Roi.»

«§ 9. La renonce que le roi désirait si instamment ne s'effectua pas, car le cardinal demandait en échange les rentes du prieuré de Sainte-Croix pour son frère D. Martin Vaz da Costa qui était à Rome avec lui; ce que le prieur D. João de Noronha ne voulut jamais céder, en disant au roi qu'il avait déjà refusé l'archevêché de Braga, que lui avait offert le roi D. João II, pour ne pas abandonner son

prieuré de Sainte-Croix. Ce que voyant, le cardinal renonça à son archevêché de Lisbonne en faveur de son frère D. Martin Vaz en 1500. Le roi D. Manoel fut contrarié de cette résolution du cardinal, mais comme ce dernier était tout puissant, et en grande faveur à Rome, le roi dissimula son ressentiment et voulut honorer le prieur en obtenant pour lui le chapeau de cardinal. Il crut, que le souverain pontife, étant espagnol et neveu de Calixte III, il obtiendrait facilement cette faveur, d'autant plus que D. João de Noronha était arrière petit-fils de D. Henri de Castille. Le roi écrivit donc au pape Alexandre VI la lettre suivante:

«§ 10. Très saint-père en Jésus-Christ, et bienheureux seigneur, votre fils dévoué et obéissant, D. Manoel, par la grace de Dieu roi de Portugal et des Algarves, d'en deçà et d'au delà de la mer, en Afrique, seigneur de Guiné et de la conquête, de la navigation et du commerce de l'Ethiopie, de l'Arabie, de la Perse et de l'Inde, vient humblement baiser vos saints pieds. Très-saint père, outre la proche parenté qui nous unit avec D. João de Noronha, prieur de Sainte-Croix de Coimbra, notre bien aimé cousin, parenté qui nous oblige à tout faire pour son honneur, à lui dispenser toute grâce pour son élévation, les grands et signalés services que nos prédécesseurs et ces royaumes ont reçu de ses ancêtres et particulièrement du marquis de Villa Real son père, lesquels ont employé leurs vies et leurs biens au service de Dieu et de ces royaumes, dans les guerres contre les maures d'Afrique et dans notre ville de Cepta, dont ils furent capitaines, et dans d'autres lieux, où ils servirent avec honneur et pratiquèrent des actions d'éclat, remportant plusieurs victoires sur plusieurs grands capitaines, et taillant en pièces leurs armées, en quoi ils nous rendirent grand service, et firent des choses dignes de mémoire et de récompense, tout nous oblige à rendre à leurs descendants tous les honneurs, et à chercher pour eux tous les moyens de les honorer et enrichir, ainsi que tout prince y est obligé, non seulement pour les récompenser des services rendus, mais encore, pour stimuler les autres à pratiquer de semblables actions. Et quand même toutes ces raisons n'existeraient pas il suffirait des vertus, des services et du mérite du dit prieur, de l'amitié et de l'affection que nous avons pour lui pour chercher à l'élever.

«§ 11. Pour toutes ces raisons nous avons pris la résolution de supplier votre sainteté en faveur du dit prieur D. João de Noronha, pour vouloir bien lui accorder une grace, laquelle, outre qu'elle est méritée par toutes les raisons que nous avons exposées, doit aussi être concédée par votre sainteté à cause de ses ancêtres qui tous travaillèrent pour notre sainte foi et l'exaltation de l'Église, pour laquelle ils versèrent plusieurs fois leur sang. Nous prions donc votre sainteté et le supplions, que pour nous faire une grace spéciale, et rémunérer en partie, les services de ses aieux et de son père, de vouloir bien lui accorder le chapeau de cardinal de ce royaume, du titre qui conviendra le plus à votre sainteté, ainsi que toutes les graces, honneurs, pouvoirs et facultés qui dépendent de ce titre et qui sont dûs à cette dignité.

«Et nous recevrons de l'acquiéscence de votre sainteté à notre requête, le plus grand plaisir et contentement que nous pourrions avoir de toute autre grace.

«Et j'espère qu'il plaira à Dieu de nous donner, à lui et à nous, le temps et l'occasion de pouvoir remercier votre sainteté de cette grace, et de la servir de manière que votre sainteté n'ait qu'à se louer de lui avoir fait cette grace et bénéfice. Enfin nous supplions votre sainteté d'éloigner toute difficulté dans l'expédition de cette grace, et qu'elle nous l'accorde gracieusement comme nous l'espérons, ce qui sera pour nous un honneur de très grand prix. Très saint et bienheureux père en Jésus Christ, que Dieu notre Seigneur garde votre sainteté durant longues années pour son saint service. Fait à Lisbonne le 20 avril 1500.— Roi.

«§ 12. Trois autres lettres sur le même sujet accompagnèrent cette lettre si pressante; une dirigée au sacré collège des cardinaux et les autres deux aux cardinaux de Sainte-Croix et de Capoue. Il envoya ces lettres à son agent qu'il avait à Rome et qui était à cette époque Francisco Lopez, et lui recommanda que par tous les moyens possibles il provocât la concession du chapeau de cardinal pour D. João de Noronha, ainsi qu'il conste de la lettre qu'il lui écrivit dont la teneur suit:

«§ 13. Francisco Lopez.— Nous le roi vous envoyons saluer. Dans une requête que nous dirigeons au saint-père, nous le supplions de nous accorder la grâce de vouloir bien élever au cardinalat notre bien aimé cousin D. João de Noronha, prieur de Sainte-Croix. Et comme nous désirons *extrêmement* que cette grâce nous soit accordée, vous reccommandons comme chose spéciale, et de laquelle nous recevrons grand plaisir et contentement, d'aller trouver sa sainteté et le sacré collège et chacun des cardinaux auxquels nous écrivons à ce sujet, et de les supplier de notre part, et de leur signifier que nous recevrons cette grâce comme la plus grande qui puisse nous être faite. Travaillez donc et faites tout ce que vous pourrez pour l'obtenir et croyez que nous reconnaîtrons ce service et vous en récompenserons. Faite à Lisbonne le 20 avril. Antonio Carneiro l'a écrite en 1500.— Le Roi.

«§ 14. Toutes les diligences du roi et de Francisco Lopez à Rome donnèrent peu de résultats. En effet le cardinal D. Jorge, voyant que le roi ne lui écrivait pas particulièrement comme il l'avait fait aux cardinaux de Sainte-Croix et de Capoue, et pour lui montrer combien il était favorisé à Rome, et que *sans lui on ne pouvait soulever une seule pierre*, con-

trecarra la prétention et la requête du roi, tant qu'il le put. Le cardinal Capoue ayant averti l'agent Francisco Lopez de cette circonstance, celui-ci écrivit au roi pour lui faire part de ce qui se passait et lui dire qu'il était nécessaire que son altesse écrivit à Dom Jorge évêque de Tusculum. Le roi ne put s'y résoudre qu'à la mort du pape Alexandre VI, quand il sut que le pape élu était Jules II, *ami particulier du cardinal.* Il lui écrivit donc, ainsi qu'au souverain pontife, dans le même sens qu'il avait écrit à Alexandre VI, demandant le chapeau de cardinal pour D. João de Noronha. Les lettres sont datées de 22 mars 1504.

«§ 15. Le souverain pontife Jules II répondit par l'entremise de D. Jorge, en 1505, qu'il jugeait convenable de nommer le prieur D. João de Noronha à l'evêché de Cepta et de lui donner le chapeau de cardinal avec le tître de Sainte-Croix de Portugal, où il avait son prieuré; et il lui envoya aussitôt les bulles qui le nommaient évêque de Cepta, ajoutant qu'il lui enverrait le chapeau par l'évêque de Tarragone. Le titre de cardinal en Portugal ou en Afrique parut une nouveauté à D. Manoel, qui écrivit à sa sainteté, lui faisant savoir que le prieur de Sainte-Croix était personne de qualité telle qu'il méritait être cardinal de Rome avec le titre de Sainte-Croix de Jerusalem, ainsi que pouvait le témoigner le cardinal D. Jorge.

«§ 16. Cette réponse fut cause du retard qu'éprouva la consécration du prieur comme cardinal évêque de Cepta, et en l'année 1506 il tomba malade d'une fièvre aiguë dont il mourut dans son couvent de Sainte-Croix, le 2 juin de la même année.»

Le même auteur dit (chap. XXXI) qu'à la mort de D. João de Noronha, le prieuré de Sainte-Croix passa en commanderie au cardinal neveu du pape Jules II, qui fit notifier aux chanoines que le dit monastère appartenant à la chambre apostolique, il avait été donné au neveu du pape, et qu'ils devaient élire tous les trois ans un prieur claustral pour les gouverner, et devaient faire confirmer cette nomination à Rome. Les chanoines obéirent et choisirent pour leur premier prieur D. Braz Lopes, homme docte et bachelier en théologie par l'université de Paris, école commune à tous les portugais de ce temps; et ce choix fut confirmé par le souverain pontife Jules II, le 4 mai 1507.

«§ 2. Le roi D. Manoel éprouva un grand ressentiment de ce que le souverain pontife eut donné le grand prieuré de Sainte-Croix à un étranger, et il ordonna au prieur D. Braz de démolir l'église, le cloître et le chapître du dit monastère, et de les reconstruire avec les rentes du grand prieuré. Il écrivit aussitôt au pape, pour lui faire part qu'il avait fait démolir l'église parce qu'elle était très ancienne et ruinée, ainsi que le cloître et autres batisses, et que pour cela il avait sequestré les rentes du grand prieuré; qu'il priait donc sa sainteté de vouloir bien approuver la décision, le priant d'ordonner au cardinal de ne pas faire recevoir les revenus tant que les travaux de reconstruction dureraient. Il écrivit aussi au cardinal D. Jorge da Costa, grand ami et favori de Jules II, pour lui recommander de faire des instances auprès du pontife afin qu'il abandonnât le dit prieuré, et que lui roi put en presenter le prieur.

«§ 3. Le cardinal D. Jorge était si puissant auprès de Jules II qu'il obtint tout ce que demandait D. Manoel, et par son ordre il fut accordé un bref par lequel le souverain pontife concédait au roi le pouvoir de présenter le grand prieur de Sainte Croix, et le cardinal neveu abandonnait les revenus du grand prieuré qu'il recevait comme commandeur. Le cardinal neveu fit, parait-il, de nécessité vertu, parce qu'il comprit l'intention et la ruse du roi en faisant démolir l'église de Sainte-Croix, et voyant qu'il n'en retirait aucun profit il en fit l'abandon; cependant le cardinal D. Jorge fut la principale cause de l'abandon, et c'est aussi à lui que le roi fut redevable du droit de présentation au dit grand prieuré, et il lui en donna les remerciments.»

Damião de Goes, dans sa chronique du prince D. João, chap. XVII, dit: «que D. Jorge da Costa arriva au cardinalat par son savoir, et qu'il eut tant d'autorité à Rome et dans ce royaume, dans le consistoire ainsi bien que dans le conseil du roi D. Affonso quand il s'y trouvait, et c'était la voix qui avait le plus de poids, parce qu'il avait la prudence et l'expérience des affaires de ce temps, et la connaissance du passé lui faisait donner la meilleure opinion.»

Et il dit aussi que D. Manoel, qui connaissait sa prudence, le pressa tellement par lettres et par messagers, que le cardinal promit revenir en Portugal. «Le roi lui envoya donc Pero Corrêa, gentilhomme de sa maison, pour l'accompagner dans ce voyage, et en même temps conclure par son entremise certaines affaires avec le pape. Mais arrivé à Rome, Pero Corrêa sut que le cardinal avait changé d'opinion, et donnait pour excuse son grand âge, et son peu de disposition, et surtout alléguait que le pape ne le lui permettrait pas, et le voulait près de sa personne, ayant besoin de ses conseils dans les affaires qui étaient de sa compétence. Pero Corrêa lui ayant donc recommandé les affaires dont il était chargé, s'en revint en Portugal, et le cardinal liquida tout avec le pape, et envoya les bulles au roi, comme on le dira dans la suite.»

On lit au chapître XVII «que les rois, prédécesseurs de D. Manoel avaient vainement supplié les pontifes romains d'accorder aux commandeurs de l'ordre de Christ et d'Aviz l'autorisation de se marier, mais que D. Manoel ayant écrit à D. Jorge da Costa, lui recommandant d'obtenir du pape une si juste pétition, au sujet de laquelle il écrivit aussi au

pape, le cardinal désireux d'être agréable au roi fit tant que le souverain pontife accorda cette autorisation, non à ceux qui étaient déjà commandeurs mais à ceux qui le deviendraient dans la suite.

De tout ce que nous venons de dire sur D. Jorge da Costa, on voit la grande importance qu'il avait à Rome et en Portugal, et quoique plusieurs historiens parlent de lui, aucun n'en donne des notices entières, et pour celà nous les avons transcriptes de différents livres.

Dans *El gran dicionario historico,* traduit du français Louis Moreri, par D. Joseph de Miravel y Cazadevante, dont nous avons déjà fait mention, on dit: «Fue pues el ecclesiastico mas rico que ha havido en el mundo porque ademas de los beneficios, *cuya lista no se conserva,* pero que eran muchos, fue en Italia obispo de Prenestino, y en adelante de Tusculano, de Albano, de Porto y de Velletin; decano del sacro colegio. En Portugal, posseyo los dos solos arzobispados que tiene aquel reino, à saver, el de Lisboa y de Braga, con los obispados de Porto y de Vizeu, ademas del de Ceuta en Africa. Gozava ademas de ocho abadias del orden de S. Benito, dos del de S. Agustin, y seis en el de Cister; posseya tanbien los decanatos de los cabildes de Braga, Lisboa, Porto, Lamego, Guarda, Vizeu, Sylves, y Burgos en Castilla la Vieja, con el beneficio de chantre en la misma cathedral; tuvo tanbien una abadia en Venecia, y là unica abadia que hay en el reino de Navarra, ademas del senorio secular de la ciudad de Arpanice de renta grande. Gozo vitalicios todos aquestes beneficios, pero los renunció alguns anos antes de morir.»

Francisco Nunes Franklin dit dans les *Mémoire de l'académie des sciences*: «Le cardinal eut à Rome une grande influence dans les affaires de la curie romaine et auprès du pape Jules II, dont on raconte que le cardinal étant allé lui baiser les pieds après son éléction: ami, lui dit-il, cette chaire vous était due, et vous me l'avez donnée; je serai pape de nom et vous le serez en réalité.»

Jorge Cardoso *(Agiolagio lusitano,* tom. II, pag. 116), dit:

«Cet homme célèbre (D. Jorge da Costa) par sa grande science et ses vertus arriva à un si haut degré de grandeurs quoique né dans une humble condition qu'il atteignit aux plus hautes dignités de l'Église, car de mémoire d'homme aucun écrivain ne fait mention d'un ecclésiastique aussi fortuné en biens et en revenus, et jouissant d'une privauté telle que le prince D. João enviait les faveurs extraordinaires dont son père l'avait comblé, faveurs qui attirèrent tant de déplaisirs à D. Jorge qu'il eut souvent sa vie en péril, au point d'être obligé à fuir en Italie. Les revenus, qu'il eut en Portugal, des biens de l'Église, sont incroyables, parce qu'outre les deux archevêchés de Braga et de Lisbonne, les évêchés d'Evora, de Porto, de Vizeu, de l'Algarve et de Ceuta, il eut sept abbayes de l'ordre de Saint-Benoit, celle de Tibães, de Pombeiro, de Rendufe, de Torre, de Saint-Romão, d'Adaufe et de Gandar; il en posséda six de l'ordre de Saint-Bernard, celles d'Alcobaça, de Tarouca, de Bouro, de Ceiça, de Tiães et de Saint-Pierre des Aigles; il eut dix prieurés de chanoines réguliers, celui de Grijó, de Vanho, de Saint-Jorge, de Roriz, de Caramar, de Junqueira, de Landim, d'Oliveira, de Mancellos et de Longovares. Il avait huit doyennés, etc., etc.

L'*Almanach das Lembranças* de 1873, pag. 183, sous l'épigraphe «Bénéfices canoniques du cardinal d'Alpedrinha» dit que: «Quand mourut à Rome le cardinal D. Jorge da Costa, connu sous le nom de cardinal d'Alpedrinha, 200 bénéfices furent vacants. Il fut doyen de Lisbonne, de Braga, de Guarda, de Porto, de Lamego, de Vizeu, de Silves et de Burgos, et chantre de cette cathédrale. Il posséda 8 abbayes de l'ordre de Saint-Benoit, 10 de l'ordre des chanoines réguliers de Saint-Augustin et 6 de l'ordre de Saint-Bernard, entre lesquelles on comptait celles d'Alcobaça. Il fut prieur de Guimaraens, évêque de Silves, de Porto, de Ceuta, de Vizeu et d'Evora, archevêque de Braga et de Lisbonne. Il avait en outre plusieurs bénéfices hors du royaume. Il mourut agé de plus de 100 ans. Certes avec de tels revenus il était peu pressé de quitter ce monde».

Quoiqu'il ne soit pas fait mention du prieuré de Refojos, nous ne sachions pas qu'aucun écrivain ait jamais donné la liste des 200 bénéfices qui furent vacants par la mort de D. Jorge, et il se pourrait donc bien que l'on eut oublié de faire mention du prieuré de Refojos. Mais, que ce soit par oubli ou de propos délibéré, si les notices sur le cardinal eurent la source dans le monastère de Sainte-Croix, après la lecture du manuscrit nous verrons la raison qu'avaient les chanoines pour garder silence à cet égard. Ce n'est que par le manuscrit que nous avons appris que le cardinal avait été prieur commandeur de Refojos. Et comme cette donnée est de la plus grande importance, et qu'il est à remarquer que l'on ait cité plusieurs des commanderies du cardinal, de moindre importance que celle-ci nous reproduisons le manuscrit que nous avons en main, et que nous nous ferons un plaisir de montrer à quiconque voudra l'examiner, car à la première vue on peut reconnaître son antiquité et son authenticité.

«Information du droit que le monastère de Notre Dame de Refojos do Lima, des chanoines réguliers de la congrégation de Sainte-Croix de Coimbra, a en la juridiction ecclésiastique à l'exclusion de l'archevêque de Braga:

«Le monastère de Notre Dame de Refojos do Lima, de l'ordre de notre père Saint-Augustin, est exempt et immédiat au Saint-Siège Apostolique, et le prieur a toute la juridiction ordinairement, privativement dans le dit monastère, comme sur les paroisses et lieux attenants; juridiction octroyée par

D. Pelagio évêque de Tuy, avec le consentement de son chapître et de D. Affonso Henriques, duc de Portugal, et ses héritiers fondateurs du susdit monastère. Cette donation est immémoriale, et le cardinal diacre Jacinthe en fait mention dans une sentence qu'il donna en l'appui, l'an de l'Incarnation du Seigneur de 1154, étant légat en ce royaume par le pape Anastace IV, le deuxième de son pontificat; et plus tard le pape Alexandre III, la quatrième année de son pontificat qui était en 1163 de l'Incarnation de Christ, confirma cette juridiction en ces termes:

«Præterea libertatem illam quam Pelagius quon«dam Tudeñs Eṗs vobis et ecc. vrã concessit et scripta «proprio roboravit nobis ante ap.ca confirmamus: «statuit siquidam ut eadã Ecc.a vra cũ omnibus suis «pertenciis et parrochianis ab omni Ept. jure et exa«ctione sit omnino libera et infra. Nec quilibet Eṗs, «Tudeñs. in Ecc.a urã quamlibet habeat potestatem «vel prohibendi aut aliquam ordinationem quamvis «levissimam, nisi rogatus fuerit faciendi; quatenus «canonici semper in majorum suorũ perfecta libertate «permaneant.»

«Plus tard en l'an de l'Incarnation du Seigneur (1250), Innocent IV souverain pontife confirma cette juridiction en ces termes: «Nihilominus etiam in«strumenta libertatis a venerabili fratre vro Pellagio «Tudens Eṗs. cũ consensu canonicorum suorum et ab «illustri Alfonso duce portugalense, necnon a funda«taribus vidz Alfonso Ancemondro filioq̃ suo Men«do Alfonso et cœteris ejusdem loci coheredibus vo«bis et per nos Ecc.a, vrã rationabiliter collata, rata, «et in perpetuum immediata ap.ca autẽ permanere «censemus».

«Le pape Grégoire la confirma encore ainsi que Jules II en l'an de l'Incarnation de 1508, quand il dit: «que le dit monastère est dans la *comarca* de «Ceita ou de Tuy», et laisse percevoir qu'il n'est «nullius diocesis». Et Johannes Sabiens Eṗs, légat en ce royaume, passa un autre bref en forme de sentence de la dite juridiction, avec censures et excommunion contre quiconque la troublerait.

«Plus tard, en l'an 1308, y ayant eu quelques contestations entre les visiteurs de l'évêque de Tuy dans la *comarca* de Valence qui était encore sous sa juridiction, avant de faire part de celle de Ceita ou de Braga, sur la nomination d'un curé à l'ermitage de Saint-Julien de Nogueira, ermitage annexe au dit monastère, qui était desservie par les chanoines du dit monastère, et par conséquent sous la juridiction du prieur, in solidum, il fut imposé silence aux dits visiteurs par un conservateur qu'on a pris antẽ ap.ca dans l'évêché de Braga, alléguant que l'ermitage était aussi exempt de l'ordinaire comme le monastère au sujet duquel il n'y avait pas le moindre doute. Et le prieur de Sainte-Croix de Coimbra D. João écrivit au pape en faveur du prieur du monastère de Refojos, disant que seulement les trois monastères de l'ordre de Saint-Augustin étaient en ce royaume exempts de la juridiction de l'ordinaire, et immédiats au saint-siège. Ces trois monastères étaient Sainte-Croix, Grijó et Refojos, et si les deux premiers avaient ce privilège, quel serait la raison pour ne pas le reconnaitre dans le troisième.

«Dans tous ces documents anciens il est démontré clairement que le monastère de Refojos est exempt de l'ordinaire et en possession de ce privilège depuis 200 ans, comme on le voit par les écritures, d'où on conclut que toutes les garanties données et les privilèges eurent plein effet, et le pape Pie V de glorieuse mémoire les confirma de nouveau depuis que le dit monastère a été uni à la congrégation du couvent de Sainte-Croix, et cette confirmation fut faite avec les concessions les plus larges et certaines dérogations, en l'an 1566, le 7 mars. Toutes les anciennes bulles, dont j'ai parlé plus haut, font large mention q'un certain Domingos de Torres de Lisbonne, proviseur à Salamanque dans le royaume de Castille, s'en était emparé parce qu'il prétendait être commandeur du monastère et il l'eut en son pouvoir pendant quelques années, tant que dura le procès qu'il intenta au cardinal Saint-Jorge, qui demeurait en la cour de Rome; et il faisait gouverner le monastère par un nommé Antonio Diaz, cordonnier, de Lisbonne, le quel ne savait lire ni écrire et procédait comme s'il était prieur du monastère, et allait jusqu'à se mêler des négoces spirituels, comme nommer et déposer le prieur claustral des chanoines. D. Pedro de Mello étant devenu prieur du monastère par la mort de D. Rodrigo son père, le monastère et sa juridiction était tombé à un tel point de *discrédit* devant Dieu et devant les hommes, que le sérénissime prince D. Henque, cardinal étant légat en ce royaume et archevèque de Braga, le fit prendre dans cette ville et l'enferma dans une tour pendant quelques jours parce qu'il avait refusé de lui obéir comme à l'ordinaire de tout l'archevêché, et il y eut sur cette prison un procès, et la chambre archiépiscopale et le procureur de S. A. furent cités devant l'ordinaire de la ville de Tuy en Gallice par une commission spéciale du pape, et la sentence fut rendue en faveur de D. Pedro et de la jurisdiction du monastère, en l'année 1540 de l'Incarnation, le 30 janvier; et la jurisdiction du monastère fut rétablie comme auparavant ainsi qu'il conste de l'acte. Cette sentence fut présentée au tribunal et reconnue comme valable par le proviseur et les officiers de l'archevêché, et par elle, le dit D. Pedro fut mis en liberté. Et en l'année 1545 on prit à Braga un chanoine de nom João Annes, à cause de certains crimes, et comme il alléguait l'éxemption de l'ordinaire, on l'admit à donner des preuves et il présenta la copie de ces anciennes bulles et celle de la dite sentence, et comme les officiers de l'archevêque de Braga ne voulaient pas attendre à ces témoignages, il en appela à l'évêque

de Tuy et à son vicaire afin qu'il le défendit et lui vint en aide par la juridiction et l'exemption du susdit monastère; et le proviseur de Tuy lança des *monitorios* et autres censures jusqu'à ce qu'on lui remit le dit chanoine avec son accusation, et la chambre archiépiscopale de Braga se montra inhibée et on remit le chanoine avec son accusation, comme il conste de la sentence.

«Et dans le temps que le monastère était neutre, c'est-à-dire, quand on ne savait s'il appartenait à Domingos de Torres ou au cardinal Saint-Jorge, à cause du procès qu'il y avait, l'archevêque prétendit visiter le monastère par lui même ou par ses officiers, comprenant qu'il n'y avait personne qui pourrait l'en empêcher. Si bien qu'il ordonna aux chanoines à qui cela peu importait, car c'étaient des personnes de peu de considération et qui étaient désordonnés par leur vie peu religieuse, et se trouvaient peu de fois au couvent comme des brebis sans pasteur; et pendant ce laps de temps l'archevêque allégua avoir fait 35 visites depuis l'année 1560 jusqu'en 1570, visites dans lesquelles il censura plusieurs fautes comme il conste des procès verbaux; parce qu'en 1560, le 19 février, il y eut sept visites le même jour et an, quoique quelques uns disent qu'elles furent faites le 20, ce qui fait un jour de différence. Et en l'année 1564 le 29 du mois de mai il fut fait quatre visites, quoique quelques unes n'ont pas le jour marqué[1]. L'année 1565, au commencement de mars, il fut fait six visites le même jour et an. En l'année 1566, le 10 mai, il fut fait trois visites par le *varejão;* l'une le dit jour et l'autre le 8 novembre et la troisième le 23 février.

«Et telle est la juridiction que l'archevêque allègue sur le dit monastère, et en cela lui causa de grandes tracasseries comme tout le monde sait, vu que le dit monastère était exempt de toute juridiction de SS. Et étant en cet état, comme il conste des bulles citées et des documents transcripts, et sitôt qu'il fut déterminé à Rome que la commanderie du monastère appartenait au cardinal Saint-Jorge et non à Domingos Torres, le monastère commença à être visité par son ordre par Pero da Cunha dignitaire à la cathédrale de Braga, en l'année 1558, comme il conste de la visite qui est jointe au procès verbal pag. 93. Et l'évêque D. Julien d'Alve, grand aumônier de la reine, le fit visiter ordinairement par Jerôme Ferreira, et lui donna pour ce faire commission, en l'année 1560. Et avec la même commission il le fit visiter par Diogo de Teive, chanoine de la cathédrale de Lisbonne, en 1562. Et plus tard, encore avec la même commission, il fut visité par le docteur Antonio de Freitas, aumonier de la reine. Et au nom du susdit évêque on publia devant les parroissiens le procès verbal, quoique plus tard l'éxécution en fut remise à l'archevêque, comme il conste de la déclaration jointe au procès. Après tout celà, le dit évêque D. Julien, en 1565, remit le dit monastère au père général de Sainte-Croix de Coimbra pour le réformer et l'incorporer à sa congrégation, lui donnant pour cela pleins pouvoirs, au spirituel et au temporel, avec le consentement du roi, qui avait le *padroado* du dit monastère, pour que sa sainteté voulut bien l'approuver. Et le dit père général envoya au monastère des religieux, avec délégation du dit pouvoir, afin de visiter en cette même année le dit monastère et les paroissiens, se servant pour cela de la commission de l'évêque, et ces religieux le visitèrent les années suivantes jusqu'à l'incorporation du monastère à la congrégation.

«Et les dits religieux continuèrent les visites jusqu'à ce qu'il y eût au monastère un prieur canoniquement élu: Et toutes ces visites furent publiées aux paroissiens, et exécutées sans que personne les contredît, ce qui n'arriva pas dans les visites que l'archevêque fit, car aucune d'elles ne fut publiée aux paroissiens, ni exécutée dans la paroisse. Et pour rendre plus évident la possession qu'avait le monastère dans sa juridiction, on le voit par la manière d'agir quand, en 1570, l'archevêque prétendit visiter le monastère violemment et *manu armata,* et avec l'aide du bras séculier avec une provision fausse du roi notre seigneur, quand le monastère était tranquille et pacifique et ses paroissiens à la messe, avec les portes ouvertes, comme cela est notoire, le 7 août de la même année Et dans cette visite il a été dit par plusieurs témoins qui pour cela ont été interrogés, que le prieur du dit monastère le visitait ordinairement et lançait l'excommunion et ouvrait les testaments, avait un notaire et procédait contre les criminels et faisait les fonctions d'ordinaire dans la paroisse du dit monastère.

«Et depuis l'année 1558, à l'époque où le cardinal Saint-Jorge commença à visiter le monastère et ses dépendances, quand il le reçut en commanderie et donna sa commission à Pero da Cunha, jusqu'en l'année présente de 1577, le monastère fut pacifiquement en droit de visiter ses paroissiens et de publier ces visites, comme il conste du livre qui existe au monastère.

«Il conste encore que le dit monastère de Refojos et ses annexes sont de temps immémorial exempts de payer les cueillettes à l'archevêque pour la visite, et les curés ne recevaient le diplome de leur nomination que du prieur, ni assistaient aux processions solemnelles de Corpus Xp̃o et autres, comme le font les autres monastères qui n'ont pas d'exemption; et les rations par les *emphitéoses* ne furent jamais enregistrées à la chambre archiépiscopale, comme le font encore aujourd'hui tous les monastères qui n'ont pas de juridiction.

«Et les cas réservés sont de la juridiction du dit prieur, et les listes des personnes confessées ne sont

[1] E no año de 1564 a 29 de maio estão feitas 4.º visitações posto q̃ alguas não tem djas. (Textual.)

présentées qu'à lui seul, pourqu'il en prenne connaissance, suivant qu'il conste d'un procès qui existait en la ville de Lamego par appel à propos du curé de ce monastère qui fut pris à Braga pour n'avoir pas obéi à l'archevêque, et ce procès fut compulsé par une commission du pape, dont le notaire à Lamego est un certain Antonio Vieira, prêtre y demeurant. Et ce procès venait des auditeurs de Braga, dont le notaire est un certain Lourenço Fernandes, notaire par devant le vicaire général et dans l'étude duquel on peut voir l'original. La raison qui porta S. S^rie^ Ill^me^ à intenter ce procès fut un contrat matrimonial qu'un paroissien du monastère voulut porter à Braga avant l'union du monastère à la congrégation, étant présentées les bulles d'un fait authentique, dans lequel elles étaient, car les propres n'étaient pas encore trouvées, et le dit procès a été exécuté par le dit Lourenço Fernandes et ne voulut les rendre que par force de justice, disant qu'elles lui appartenaient et ne donna que la copie, et malgrè ces bulles le procès fut engagé en la ville du Porto par devant le docteur Vallejo, chanoine de la cathédrale et qui fut pris comme substitut de l'autorité conforme le § *cæterũ.*

«Et le procès fut tel que le monastère fut obligé à de grandes dépenses et sujet à beaucoup de tracasseries, pour la recherche des documents pour sa défense, et ne pas se trouver une demi feuille de papier qui servit pour cela, ni les propres bulles qui existent maintenant depuis bien peu d'années, pour les avoir eues de Domingos de Torres qui était en Castille, et pour lesquelles on paya 50 cruzados comme il conste de l'extrait qui existe.

«Et S. R^me^ S^ri^ , ayant été supplié de vouloir bien désister se conformant aux paroles de Alexandre III, en 1179, qui sont les suivantes:

«Si quã forte causã inter ecclesiam nostram et «sædem prædictam emerserit et inter vos non potue«rit terminari apud religiosos viros Deum timentes «sine dilatione frustratoria firmatur.» Et cette clause fut confirmée par le dit pape ainsi que les autres, par les paroles suivantes: «Nec autem et aliaque «prædictus episcopus uobis concessit sicut in ejus «scripto autentico continetur, nobis pro ut dictu est «ante ap^ca^ roboramus». Et non seulement l'évêque ne voulut pas s'y conformer mais encore vint, avec grand éclat accompagné du corregedor de Vianna et autres officiers de la justice séculière, avec une provision passée par le roi notre seigneur en l'année 1570, le tout fondé sur ceci, que le dit monastère de Refojos appartenait encore à l'évêque D. Julien d'Alva, et onze ans avant qu'il vint à la congrégation, et disait comme suit:

«Alvara par lequel V. A. a ordonné aux officiers de justice qui en auront connaissance de prêter secours aux visiteurs de l'archevêque de Braga dans les visites qu'il fera au monastère de Paderne toutes les fois qu'ils en seront requis, et que le présent Alvara ait force de loi et soit dispensé de passer par la chancellerie. Sans faire mention dans le dit Alvara du monastère de Paderne ni d'aucun autre que de celui de Refojos do Lima, et pour cette raison le susdit Alvara devenait nul et subreptice conforme l'art. 5° des *Ordenações,* t. 7°, §.

«Nous ordonnons, en outre, et en même temps se trouvant mr. l'archevêque et toute sa *relation* et ses vicaires, avec le corregedor qu'il amenait avec lui *empêchés* par le juge sous exécuteur, et ayant signé le susdit *empêchement* et l'ayant accepté, et courant déjà le procès il alléguait ces raisons et il ne donna attention aux requêtes qui lui ont été faites.

«Le monastère de son côté présenta la sentence qui fut donnée à Tuy, de laquelle fit appel le dr. Aranha procureur de S. S^rie^, alléguant qu'il était venu à la connaissance de la chambre archiépiscopale qui surabondait, comme il appert des diligences que la même fit faire: n'appelant pas du juge qui donna la sentence, là où l'affaire se devait juger mais du sous exécuteur quand il la présenta pour sa justification, parce qu'il lui parût que le dit appel lui servirait de protestation contre l'exécution des lettres que S. S^té^ avait rendu en faveur du monastère et de sa juridiction, lequel appel est contre la décision du sacré concile de Trente, sess. 24, chap. 20.

«Et la légation, pour rendre service à S. S^rie^, au lieu de juger comme assuré la force qu'il est allé faire *lite pendente* raisonèrent sur la propriété *nulliter et perperam* deférant que le monastère conjointement avec l'archevêque étaient en possession cumulative, ce qui veut dire suivant l'interprétation des ddrs. et comme il est allégué de la part du monastère que le premier qui ferait la visite serait le visitador, ce à quoi ne voulut pas accéder l'archevêque, et le monastère ayant, au contraire, été visité, il le visita de nouveau et le monastère interjetta appel contre cette conduite et les membres de la légation alléguèrent que l'archevêque et le monastère avaient une juridiction alternative, l'un un an et l'autre un autre, pour ne pas vexer les paroissiens et afin qu'ils ne payassent pas deux cueilletes de visite, se fondant sur cette erreur, qu'il leur paraissaît qu'on devait payer quelques denrées à chaque visite, ce qui ne s'est jamais payé, et il n'en est pas fait mention dans le dit procès, d'où il semble que volontairement on l'a voulu juger ainsi, et il en fut fait appel, et le vicaire général d'Evora, que je ne connais pas, en fut le juge.

«Et de notre part le fait a été raisonné et envoyé au père Gaspar Fernandes pour qu'il le présentât à temps. Je sais que de la part de l'archevêque il est fait une grande insistance parce qu'on voit que le monastère n'a personne qui s'occupe de cette affaire. V. R. verra par ceci l'état de ce procès et où il en est, et si par notre faute l'archevêque réussit dans ses projects, je ne sais qui en rendra com-

pte à Dieu; car l'archevêque, quoique le monastère soit exempt de toute juridiction écclésiastique et séculaire, le rançonne déjà, sequestre les biens du monastère et ses rentes pour faire l'église et d'autres œuvres, ne paie rien pour les sentences *interlocutorias* quoiqu'elles soient portées contre le monastère, d'où l'on peut comprendre ce qui adviendra quand il sera maitre absolu de tout; et que V. R^ce n'oublie pas de revoir ses papiers, où elle trouvera la copie d'un écrit que vous m'aviez envoyé quand j'étais prieur de Refojos, écrit sur un sujet semblable qui se traîta à Rome, laquelle copie j'ai remise avec d'autres papiers à un certain Antonio de Gouvêa, procureur de l'évêque de Lamego, quand je fus dans cette ville et le pris pour notre procureur; lequel Antonio de Gouvêa on me dit être décédé; mais Antonio Vieira, notaire des mêmes procès dont j'ai parlé plus haut, rendra compte de ces papiers et d'autres.

«Que l'on voit si les façons des commissions qui sont passées aux juges sont en bonne forme, car je crois qu'ils exhorbitent les pouvoirs qui leur y sont donnés, parce que Antonio Toscano dans la provision qu'il nous passa contre la visite que fit l'archevêque déclara que ses attributions n'allaient pas au delà de la sentence qui fut portée à Tuy, comme il appert de son décrêt dont il doit y exister copie. Et sinon, on la trouvera jointe au procès. Et cependant par cette même commission il a déclaré que nous avions juridiction alternative et accumulative.

«Voilà ce qu'en ma conférence je sais et je suis obligé à dire. V. R^ce fera ce qu'on attend de vous, et pour que cette maison si ancienne et qui fut un comté sous le règne du roi D. Affonso Henriques ne perde rien de ses droits, mais que plutôt elle vive tranquille et croisse en honneurs et en rentes, car c'est en celà et sur la mère de Dieu de qui V. R^ce est si dévot qu'ont été jetés ses fondements.= *D. Theotonio.*»

On voit par la lecture de ce manuscrit, qu'il a été écrit en 1577, par D. Theotonio qui, comme il est dit dans le manuscrit, fut prieur du monastère de Refojos. De la chronique de D. Nicolas de Santa Maria (pag. 311, liv. VI) on déduit que D. Theotonio de Mello, frère du grand veneur, fut le premier prieur triennal de Refojos en 1564, et (à la pag. 342, liv. X) que le 15 août 1567 le prieur général ayant pris possession de sa charge, D. Theotonio de Mello fut élu canoniquement, et gouvernait déjà le monastère avec le tître de prieur avant d'être élu. D. Theotonio écrivit donc le manuscrit sept ans après avoir été élu prieur de Refojos do Lima, et il est clair que c'est au même individu que le chroniqueur fait allusion; ce que du reste on reconnait encore (pag. 325, liv. VI), parce que le chroniqueur dit que D. Theotonio de Mello a laissé un manuscrit contenant les mémoires de Saint-Augustin et (pag. 158, liv. VIII) il assévère que D. Theotonio de Mello avait l'intention d'écrire la chronique des chanoines réguliers de Saint-Augustin en Portugal, et que c'est à sa diligence et à son intelligence que D. Nicolao de Santa Maria doit la connaissance de certains faits. Ceci, du reste, concorde avec ce que dit D. Theotonio à la fin de son manuscrit au sujet des papiers dont il parle.

Si nous avons égard à l'altération de la date de 1171, inscrite sur la frise, sur les colonnes du cloître, qui, comme nous l'avons prouvé, a été adultérée dans le but de faire croire que le couvent de Sainte-Croix de Coimbra était plus ancien que celui de Refojos; et si nous réfléchissons sur la substitution des *azulejos*, dans une peinture desquels ce même prieur D. Theotonio est à genoux devant le prieur général de Sainte-Croix, D. Manuel de Brito, nous ne pourrons nous empêcher, en lisant le manuscrit, de soupçonner que le prieur D. Theotonio, connaissant l'altération et la substitution des deux peintures, n'ait gardé quelque réserve envers celui qui exerçait la charge de prieur, réserve que nous ne pouvons passer sous silence.

Nous devons remarquer d'abord qu'il considère les chanoines de Refojos comme des personnes de peu d'intelligence, quoiqu'il ait été leur prieur, et par conséquent dans les conditions d'accepter toute espèce d'adultération de dates ou substitution de peintures sans remarquer que de cette sournoiserie résultait leur infériorité dans l'antiquité de leur monastère, et un certain mépris de leur honneur et de leurs privilèges célébrés dans les autres peintures de la même salle.

Enfin, il est évident que D. Théotonio, doué d'intelligence, comme le reconnait le même chroniqueur, et comme facilement on peut le voir par la lecture de son manuscrit, cache dans un but réservé l'époque à laquelle le cardinal D. Jorge da Costa fut prieur commandeur du monastère de Refojos, mais celà de manière que la grammaire, interprêtée par les casuistes de Sainte-Croix, pouvait, quoique avec une certaine difficulté, s'assujétir aux interprétations qui lui permissent d'éviter une erreur, malgré l'accusation qui pourrait lui être faite d'un équivoque, lorsque tout nous semble écrit de propos délibéré.

Il faut remarquer que l'écrivain, en parlant des bulles des exemptions et privilèges accordés au monastère par ordre chronologique, cite la bulle donnée par Jules II, et ajoute: «Ensuite dans l'année 1308», altérant ainsi l'ordre qu'il a suivi jusqu'à cette date.

Et présentant plus loin d'autres preuves pour confirmer l'exemption du monastère et prouver qu'il n'était soumis qu'au saint-siège, il cite la bulle de Pie V en 1566. Il parle ensuite du procès que le cardinal Saint-Jorge soutint contre Domingos de Torres, qui avait usurpé toutes les bulles passées et

gouvernait le monastère au nom de Antonio Dias, cordonnier qui ne savait ni lire ni écrire; mais ici il faut avoir un peu de bonne volonté pour reconnaître que ce Dias n'était pas proviseur du cardinal, mais bien de Domingos de Torres, car on voit plus loin que le proviseur du cardinal était Pedro da Cunha, fils de l'ambassadeur Tristan da Cunha, lequel avait accompagné son père à l'ambassade que D. Manuel envoya à Léon X en 1514. Il donne aussi au cardinal le tître de Saint, ce qui pourrait bien être pour faire passer le cardinal pour toute autre personne que le cardinal D. Jorge, ou à peine parce que le tître de *saint* est commun aux cardinaux comme celui de *très-saint* l'est aux pontifes, ou bien encore parce que le cardinal était du tître de Saint-Marcellin et de Saint-Pierre, ou enfin parceque D. Theotonio connaissait l'abnégation avec laquelle le cardinal avait cédé ses revenus de Refojos en faveur des travaux du monastère, et considérait avec stupeur le grand nombre de bénéfices accumulés par le cardinal, qui, comme le dit D. Francisco Alexandre Lobo, évêque de Vizeu, pag. 228 à 237, tom. 1 de ses ouvrages: «comme la discipline pratique de ces temps ne mettait pas assez d'empêchements, accumula en sa personne des bénéfices et des dignités dont le nombre cause de l'étonnement, et nous oblige à considérer comme unique dans cette réunion de charges». Nous disons donc que tout celà pouvait porter le prieur D. Theotonio à lui donner le tître de *saint*.

En poursuivant l'analyse du manuscrit nous ne manquerons pas de considérer ce tître comme un subterfuge pour cacher aux personnes de peu d'intelligence, ainsi que le disait D. Theotonio des chanoines de Refojos, l'époque pendant laquelle le cardinal fut prieur commandeur de Refojos; car ce fait joint à celui de la haute faveur dont jouissait le cardinal auprès des souverains pontifes, et à la venue de Bramante et d'artistes italiens pour faire le travail d'architecture du monastère, ainsi que le veut la tradition, tout celà, disons nous, autoriserait à attribuer l'exécution des peintures à quelque artiste qui eût travaillé au Vatican, et par suite au neveu de Bramante, à Raphael.

Et comme à cette époque ce dernier était connu dans toute Europe, il est à présumer que le monastère de Refojos étant soumis à celui de Sainte-Croix et ce monastère étant sous le patronat de la maison royale, bien certainement que ces peintures serviraient aujourd'hui à embellir le palais de nos rois ou celui de l'Escurial.

En tout cas, il croyait toujours convenable de prendre garde avec les personnes de peu d'intelligence quoique la grammaire ait à en souffrir; cependant elle est sauvegardée quand, plus loin, il est dit que l'on commença à visiter le monastère au nom de Pero da Cunha, dignitaire du chapitre de Braga, en 1558, parce que cette date se rapporte au temps où Pero da Cunha était aussi dignitaire au chapitre de Braga et non en l'année que Pero da Cunha commença à visiter le monastère par délégation. Il est aussi difficile de savoir que l'auteur veut parler de l'archevêque D. Frei Bartholomeu des Martyrs. L'auteur a cru qu'il suffirait que le lecteur vint à le savoir à la fin du manuscrit, après avoir appris que l'information avait été donnée à cause des vexations que cet archevêque faisait peser sur le monastère avec ses visites, contre lesquelles le prieur du monastère avait protesté lorsque l'archevêque alla visiter le monastère le 1 juillet 1564, et plus tard en 1570 «manu armata».

Mais là où la grammaire ne peut plus servir de chaperon, malgré l'interprétation forcée, c'est lorsque plus loin l'écrivain dit: «Lorsque l'évèque D. Julien d'Alva succéda au cardinal», car D. Julien, suivant la chronique de D. Nicolao de Santa Maria, succéda au cardinal Saint-Charles Borromée et non au cardinal D. Jorge. Il est vrai que, comme tous deux furent cardinaux on pourrait facilement croire à un équivoque, et comme il n'est pas dit que l'évêque succéda immédiatement au cardinal cela fournit matière à un casuiste pour se justifier.

La grammaire souffre encore quand l'écrivain dit: «Dès l'année 1558, époque où il commença à visiter le monastère et ses dépendances, quand (ce *quand* vient la sauver) il le reçut comme commanderie et donna ses pleins pouvoirs à Pedro da Cunha, jusqu'en l'année présente de 1577». Comme à l'époque où écrivit D. Theotonio il s'était déjà écoulé 69 ans depuis la mort du cardinal, les chanoines n'étaient pas des personnes d'intelligence qui prissent le travail de faire investigation de ces faits, et par conséquent D. Jorge serait passé inaperçu au sujet des travaux, et personne ne se rappellerait de son nom pour rechercher l'auteur des peintures.

De tout ceci il découle que le manuscrit est parfaitement d'accord avec l'altération de la dâte sur la frise des colonnes du cloître, et avec la substitution des deux peintures sur majoliques.

Ce qui nous intéresse le plus c'est de montrer au lecteur que rien n'était plus facile au cardinal D. Jorge, alors à Rome du temps de Bràmante et de Raphael, d'obtenir que le premier vint à Refojos diriger les travaux du monastère, car il indiquerait forcément Raphael pour en faire l'ornementation.

De plus Pedro da Cunha, proviseur du cardinal et fils de l'ambassadeur Tristão da Cunha, était plus que suffisant par sa haute position et par les relations qu'il devait avoir à Rome avec les grands maîtres qui travaillaient au Vatican, pour obtenir que Bramante dirigeât les travaux et que Raphael en fit l'ornementation par ses peintures. Comme la date la plus reculée qu'on lit sur les majoliques est de 1512, Bramante serait venu à Refojos avant cette date.

Serait ce donc en 1508 et aurait-il amené son

neveu? Nous ne pouvons l'affirmer. Cependant il faut remarquer que la lettre que Raphael écrivit de Florence, le 21 avril 1508, à son oncle Simon di Battista de Ciarla da Urbino, donne lieu à Passavant de dire, pag. 183, tom. 1: «D'où il parait ressortir que Raphael projectait un voyage: celui de Rome peut-être?»

Et pourquoi non celui de Portugal?

Nous n'adoptons pas l'idée qu'il projectait le voyage à Rome, parce que l'auteur fait allusion à ce voyage quand il dit, pag. 107, que «transporté de joie, accourut à Rome, la ville unique et eternelle, appelé, suivant Vasari, par son oncle Bramante.»

De la tradition qui veut que Bramante soit venu à Refojos, où auraient aussi travaillé des ouvriers italiens, nous pouvons présumer que Raphael accompagna Bramante à Refojos avant d'aller à Rome, et que Bramante céda aux désirs du cardinal D. Jorge pour faire ce voyage, et plus tard, en 1512, lors de l'invasion des français il revint en Portugal.

On aura déjà trouvé étrange notre assertion d'un voyage de Raphael en Portugal, et nous faisons entrevoir aujourd'hui la probabilité d'un nouveau voyage; toutefois nous le répétons, alors même que Raphael ne soit pas venu à Refojos, nous ne pourrions en rien conclure contre l'autenticité des peintures.

EPILOGUE

Reconnaître l'authenticité d'une des productions que nous avons mentionnées, nous porte en bonne logique à la reconnaître dans toutes les autres. Un observateur qui aurait admiré au musée de Madrid le «Spazimo» de Raphael, peut, devant la toile de la «Cène, s'écrier: «El colorido es lo mismo»; et la comparant ensuite minutieusement à quelque gravure du premier de ces tableaux, il peut noter encore un plus grand nombre d'analogies et se convaincre que la «Cène» est authentique.

La différence du coloris de la «Vierge de Saint-Antoine» ne saurait toutefois lui suggérer le moindre doute sur son authenticité, car si l'on se rappelle que le changement de coloris dans les peintures de Raphael coïncide avec l'intervalle de temps qui s'écoula entre la fin du pontificat de Jules II, et les premières années de celui de Léon X, il sera facile de tenir compte de ce changement entre une peinture exécutée de 1512 à 1513 et une autre faite en 1515, dates qui sont, comme nous l'avons dit, celles des deux toiles.

Cependant, nous ferons remarquer que la ressemblance de coloris entre le «Spazimo» et la «Cène» doit plutôt être attribuée à l'influence de l'humidité dans les deux peintures, car sans cela le coloris du «Spazimo» (admettant comme vraie la date avec approximation que lui attribue Passavant) devrait être semblable à celui de la «Vierge de Saint-Antoine» dont nous attribuons la bonne conservation aux excellentes conditions dans lesquelles cette toile s'est trouvée placée.

Selon Passavant, fl. 165, tom. 1, au nombre des tableaux que Raphael expédia de Rome de 1515 à 1518, on note: «Le portement de Croix» peint pour l'église du couvent des Olivétains, «Santa Maria d'ello «Spazimo» à Palermo»; et entre toutes les toiles dont il nous donne une si vague notice, devait aussi se trouver la «Vierge de Saint-Antoine». Cependant la date que Passavant donne au «Spazimo» est incertaine, puisqu'il la fixe entre ces quatre annees. A l'occasion du naufrage du navire que conduisait cette toile, la caisse où elle était renfermée flotta jusqu'à Gênes où elle fut recueillie, l'humidité aurait bien pu, malgré les affirmations de Passavant, pénétrer jusqu'à elle, et modifier son coloris. La toile de la «Cène» doit avoir aussi subi l'influence de l'humidité beaucoup plus que la «Vierge de Saint-Antoine», qui se trouve à un étage supérieur, en de bien meilleures conditions, tandis que derrière la «Cène» passe par le milieu de la chapelle de Saint-Theotonio, un conduit d'eau et un autre à côté du mur du réfectoire, qui en outre se trouve au rez de chaussée, et dont le parvis est toujours couvert de mousse. Le «Spazimo» pourrait donc bien avoir été exécuté deux années avant son envoi, et dans ce cas être de la même date que la «Cène» avant que Raphael eût changé son coloris, car si nous admettons qu'il fut exécuté de 1515 à 1518, son coloris devrait être supérieur à celui de la «Cène» et semblable au coloris de la «Vierge de Saint-Antoine» si toutefois l'action d'humidité ne nous auctorisait à affirmer que le coloris est resté le même pour les deux toiles de la «Cène» et du «Spazimo».

Un autre observateur qui se jugera incompétent en peintures de l'école italienne, pourrait ne pas se prononcer sur l'authenticité des tableaux à l'huile, quoique reconnaissant qu'ils sont de cette école, mais s'il rencontre sur les majoliques un groupe de pauvres qu'il a aussi observé à Londres dans une peinture de Raphael, il sera porté à donner plus de mérite aux majoliques qu'aux toiles.

Cette opinion peut encore être corroborée par l'assertion d'un amateur plus compétent qui affirme qu'en Portugal il n'y a que Saint-François d'Extremoz et Saint-Amaro de Lisbonne qui possèdent des majoliques dont la valeur artistique puisse être comparée à celles de Refojos.

Ces opinions diverses, au lieu de contredire nos assertions sur le sujet dont nous nous occupons, viennent les confirmer, et un écrivain qui d'ailleurs se déclare aussi incompétent en beaux arts, manifestant son opinion dans un article étranger à la matière dit, influencé peut-être par la date 1512, que l'on lit sur les majoliques, que l'architecture est de 1500.

Mais si l'observateur joint à la sûreté de son ju-

gement une haute intelligence et l'indépendance de caractère que lui ont légué ses aieux, indépendance si souvent manifestée dans l'un des premiers journaux du pays, et qui le place au dessus de ceux qui sans avoir la patience de réfléchir, nous accordent le principal, c'est-à-dire la date 1500, et réfutent ce qu'ils déclarent ne pas être de leur compétence, dans ces conditions, cet observateur pourra écrire sur ce sujet comme l'a fait de Madrid, le 18 octobre 1884 Mr. Bento Carqueja, dans le *Commerce du Porto,* dont il est rédacteur et administrateur.

Malgré le peu de temps que Mr. Carqueja a eu pour examiner á Refojos la «Cène» il n'hésite pas toutefois à se prononcer sur l'authenticité de cette toile, et à déclarer qu'il a lu sur les majoliques la date 1512.

Mais, dira le lecteur, pourquoi présenter déjà le ferment de la question qui se prépare?

Parce qu'ainsi le lecteur sera prévenu contre quelque bruit que l'on puisse faire malévolement circuler, comme on l'a fait lorsque Sa Majesté D. Fernando était aux eaux de Pedras Salgadas, afin de détourner son attention d'un sujet qui nécessairement l'aurait éveillée chez un amateur aussi compétent et aussi distingué. C'est pour que le lecteur puisse être juge, sans recourir à l'authorité d'un tiers que nous avons écrit cet opuscule.

Si l'observateur qui a étudié l'histoire de la peinture portugaise voulait attribuer ces peintures à un portugais, il reconnaîtrait son erreur en lisant les manuscrits de Francisco de Hollanda que nous transcrivons plus loin, et s'il remarque que toute bonne peinture qui apparait en Portugal est attribuée à Gran Vasco, et celle qui est passable à son école, ainsi que le dit le comte de Raczynski, il se convaincrait de son erreur en lisant cet auteur (pag. 229, tom. I de son ouvrage *Les arts en Portugal):* «Je m'explique maintenant pourquoi François de Hollande ne parle pas de Gran Vasco. La raison est toute simple, c'est que Gran Vasco n'était pas même né à l'époque où François de Hollande écrivit son premier manuscrit, et qu'à l'époque du second, en 1571, Vasco n'avait encore que 19 ans.»

Nous avons dit que toutes ces productions de Raphael se liaient si intimement les unes aux autres, que reconnaître l'authenticité de l'une d'elles, c'était les reconnaître toutes, car en effet, les deux têtes d'ange que Raphael a peint sur le haut de la «Cène» sont tellement semblables à celles que l'on voit dans la «Vierge de Saint-Antoine», l'auréole qui illumine l'ange qui plane au dessus de la «Cène» est si exactement celle qui illumine la figure de la «Vierge de Saint-Antoine», la largeur du coup de pinceau est si égale dans les deux tableaux, que la différence du coloris était expliquée par la différence des dates, et qu'il nous vient naturellement à l'idée que l'auteur d'une de ces toiles est le même de l'autre.

Si les ornements des majoliques sont reconnus à la première vue pour les ornements appelés raphaelesques, ainsi que l'a fait remarquer un observateur, comment concilier la date des majoliques, 1512, et ne pas reconnaître dans leur exécution Raphael ou un de ses disciples? On doit remarquer qu'il y a dans la salle du «De Profondis» la même largeur de traits que dans les deux toiles.

Les vêtements qui tombent d'une manière rigoureusement égale, nous montrent que la main qui les a tracés est celle du peintre divin, du peintre philosophe, du peintre d'histoire, ainsi que nous l'avons prouvé dans notre travail. Du reste, une des peintures de cette salle ne contient-elle pas un petit tableau exactement dessiné dans le style *bucolique* de ceux du réfectoire, qui indique clairement que l'auteur des unes est celui des autres?

Le fini des objets culinaires peints sur les majoliques de la cuisine, malgré la fécondité de Giovanni da Udina, en ce genre de travail, ne nous autorise-t-il pas, par l'harmonie de toutes ces productions, par le long séjour du maître dans les fabriques des environs d'Urbin, vers lesquelles l'attiraient, l'amour de la terre natale, les guerres qu'à cette époque désolaient l'Italie, et aussi sa passion pour la Fornarina qu'il admirait quand elle portait au four, *non le pain comme quelques auteurs l'on affirmé, mais des faiences émaillées;* ce fini, disons nous, ne nous autorise-t-il pas a reconnaître que Raphael doit en cette occasion exécuter ces divers ouvrages et donner aux feuilles et aux branches la forme des deux initiales de son nom, intention que l'on ne peut attribuer au hasard, car elle se retrouve dans tous les paysages des majoliques?

N'y aura-t-il pas des raisons plus que suffisantes pour attribuer aussi à Raphael les ornements raphaelesques des majoliques de la chapelle de Saint-Theotonio, exécutés en 1513, dans le même style que ceux de la salle du «De profondis», puisque nous trouvons dans les figures de chanoines que représentent ces majoliques la même largeur de traits dans les vêtements, la même perfection de travail, *la même saillie d'une épaule ou d'une hanche* que dans la «Cène» ou quelqu'autre tableau de Raphael?

La statue que nous avons décrit dans le chapitre XVIII, et que a été exécutée en 1513, ne nous confirme-t-elle pas combien Raphael étudiait l'art grec, et que son idée prédominante était d'être complet dans ses productions, de manière qu'il n'y manquait rien et qu'on ne peut y rien ajouter, comme le dit Passavant? Serait-il possible que le hasard fut aussi logique et aussi cohérent, de faire ainsi affluer sous notre plume tant de preuves évidentes, si la vérité elle même ne les faisait briller au grand jour? Et qui pourrait être en Portugal, en 1513, l'auteur d'une statue si parfaite, si le comte Raczynski dit, fl. 440, tom. I de son livre *Les arts en Portugal,* selon la communication de M. Fran-

cisco de Assis Rodrigues, professeur à l'Academie, 28 octobre 1844: «que Manuel Pereira (mort en 1667) fut le premier sculpteur portugais, dont la mèmoire soit digne d'être considérée»? Et ne serait-il pas digne de conserver la mémoire de l'artiste qui a exécuté la statue de Saint-Theotonie en 1513?

Mais pour que le lecteur ne subisse pas l'influence malveillante de quiconque voudrait nier l'authenticité de ces œuvres d'art, appuyant son dire sur une soit-disant compétence, qu'il lise l'ouvrage de Passavant, que nous avons pris pour notre principal guide, car dans l'opinion de l'illustre écrivain Charles Blanc, «c'est sans contredit le plus complet» et Paul Lacroix a en si haute estime cet ouvrage, qu'il vaut bien la peine le consulter pour juger de l'authenticité d'une production que l'on attribue à Raphael.

Nous recommandons encore la lecture de *La philosophie de l'art,* de H. Taine, où l'auteur nous enseigne avec autant de clarté que d'erudition à déterminer l'époque, le pays et le nom de l'auteur d'une peinture, et cela avec une telle évidence que nons sommes étonnés parfois de n'avoir pas remarqué certains détails frappants.

Nous sommes intimement convaincu que le lecteur après cette lecture, sera complètement prévenu contre toute malveillance que l'on tenterait contre nos affirmations.

Nous avons fouillé, en outre, dans l'intéressant manuscript du portugais Francisco de Hollanda intitulé *Dialogo de tirar pelo natural,* manuscript qui a été traduit par Mr. Raquemont, et que l'auteur a écrit en 1549, ainsi que dans son autre travail *Des monuments qui manquent à la ville de Lisbonne,* ouvrage écrit en 1591 et dont, suivant l'exemple du comte de Raczinski, nous offrons ici une partie de la traduction.

Francisco de Hollanda, envoyé à Rome par le roi D. Jean III, à l'âge de 20 ans, nous donne dans ses dialogues avec Michel-Ange, une idée claire de la manière dont les maitres italiens envisageaient la peinture; il nous décrit encore la période de temps écoulée depuis le règne de D. Jean III qui succéda à D. Manuel, jusqu'à celui de D. Sébastien, quand ce malheureux monarque se préparait l'expédition plus malheureuse encore d'Afrique, où il mourut à la bataille d'Alcacerquivir, le 4 août 1578, laissant pour successeur le cardinal D. Henri, qui mourut deux ans après, laissant le royaume sous la domination de Philipe II de Castille.

Après la lecture de ces divers ouvrages, le lecteur ne pourra attribuer les peintures, dont nous joignons la reproduction ici, à aucun peintre portugais contemporains de ces rois; et les vœux de pauvreté et d'obéissance auxquels furent obligés les chanoines de ce monastère, nous prouvent qu'ils ne pouvaient sous les successeurs de D. Manuel disposer de moyens suffisants pour construire les travaux les plus dispendieux du monastère, ni acquérir des œuvres d'art comme celles que nous venons de décrire.

Il faut considérer qu'on ne doit pas déduire des manuscripts de Francisco d'Hollande, que nous reproduizions ci-devant «qu'il n'y avait pas des peintres en Portugal, et qu'on n'y faisait pas de bonne peinture, comme dit mr. Raczynski, fl. 146. tom. 1 *Les arts en Portugal.* «Voici comment, dit le même auteur, je m'explique cette particularité. François de Hollande était imbu des preceptes de Michel-Ange. A l'époque où il vivait en Italie, la peinture s'était tellement ecartée du style gothique qui se remarque dans les panneaux, objets de nos investigations, que dans son idée ce genre d'ouvrages ne pouvait être considéré comme de la peinture. Assurément dans tous ces tableaux c'est l'influence allemande et flamande qui prédomine; j'ose même dire qu'elle y règne presque exclusivement.» On observe le contraire dans les peintures de Refojos, il n'y a pas d'influence allemande ni flamande; elles appartiennent évidemment à l'Ecole Romaine.

Nous ne pensons pas que personne, après avoir lu notre travail, pense à chercher l'auteur de ces peintures sous le règne des Philippes ou après eux. Afin de confirmer encore la conviction que le lecteur pourrait avoir acquis, et pour qu'il ne lui reste plus le moindre doute sur l'authenticité des peintures du monastère, nous reproduisons ici la traduction de *Régles de l'art de la peinture,* écrites en italien par Michel-Ange Pranetti, et traduites en portugais par José da Cunha Taborda, enthousiaste admirateur des œuvres de Raphael. Toutes ces règles se trouvent si bien appliquées aux productions de ce peintre que le lecteur pourra facilement vérifier qu'elles sont en complet accord avec celles de Refojos.

Nous n'espérons pas lutter avantageusement contre la malveillance d'écrivains qu'Alexandre Herculano appelle «abjects» quand ils emploient pour arme unique le ridicule; à ceux qui sans analyse et sans aucune loyauté voudraient réfuter les faits et les arguments que nous présentons, nous ne pouvons répondre que par l'expression du grand écrivain. Tout ce que notre consciene et notre raison nous ont dicté pour que le lecteur puisse juger de la véracité de nos assertions doit être suffisant pour qu'il puisse, par lui même, porter un jugement sûr, qui nous protége contre les attaques malveillantes que l'on pourrait nous diriger.

La critique consciencieuse des personnes illustrées et des hommes techniques qui, à la pratique de la peinture *joignent les connaissances speciales de l'école romaine,* acquises soit dans les bons auteurs soit par l'observation des œuvres des grands maîtres de la Renaissance, nous sera plus favorable que nuisible. Que l'on ne juge pas cependant que l'orgueil soit le mobile qui nous donne l'assurance que nous avons, mais bien l'intime conviction que

nous avons, et qui nous donne pleine confiance en une critique consciencieuse.

Nous avons eu un grand nombre d'artistes en Portugal, et de nombreux écrivains nous parlent d'eux, mais leurs ouvrages sont si loin de la clarté avec laquelle Charles Blanc écrit sur le même sujet dans son *Histoire des peintres,* que nous ne pourrons connaitre parfaitement la place éminente que nos peintres méritent dans les arts, que lorsqu'il se trouvera un historien qui fasse pour eux ce que Charles Blanc a fait pour d'autres.

Nous n'en parlerons pas non plus parce que les manuscripts de Francisco de Hollande nous font reconnaître l'inutilité de ce travail, et sans faire suivre ces notices de gravures, comme l'a fait Charles Blanc, ce ne serait que grossir notre ouvrage sans apporter le moindre éclaircissement à nos lecteurs.

La critique pourra donc censurer la forme de notre travail, car il doit avoir de nombreux défauts, mais le mauvais vouloir seul pourra nier les faits que nous présentons et qui prouvent, à l'évidence, l'authenticité des œuvres dont il s'agit.

MANUSCRIT DE FRANÇOIS DE HOLLANDE (1)

DE LA PEINTURE ANCIENNE. 1549

LIVRE SECOND

PROLOGUE

Si, parmi tous les dons accordés aux mortels, Dieu me donnait à choisir librement celui que je désirerais le plus d'avoir ou d'obtenir, je ne lui demanderais, après la foi, qu'une intelligence élevée pour peindre supérieurement. Je rends donc grâce à l'immortel et souverain Seigneur de m'avoir donné en ce monde, si grand et si confus, quelque peu de lumière pour me guider vers l'objet de mes désirs, la peinture; art sublime que j'honore et que je respecte, en raison de son éclatant mérite, par-dessus tout autre don qui puisse exister.

Une chose obscurcit la gloire de l' Espagne, et du Portugal, c'est que ni en Portugal ni en Espagne *on ne connaît la peinture; elle n'y est ni honorée ni cultivée avec succès.* Revenu d'Italie depuis peu de temps, les yeux remplis de la grandeur de son mérite, les oreilles pleines de ses louanges, *et connaissant la parfaite indifférence avec laquelle cet art si noble est traité dans mon pays,* je me suis décidé à entrer en lice comme un vrai chevalier et champion de très haute dame peinture, et quoique faible et mal armé, à m'exposer pour la défendre à tous les dangers possibles. Je ferai comme César (s'il m'est permis de me comparer, moi si petit, à un grand homme), je passerai le Rubicon. Soutenu par la faveur de votre altesse, très haut et sérénissime roi et seigneur, si versé dans tout ce qui tient aux sciences et aux nobles choses, il ne me sera pas difficile de vaincre. D'ailleurs j'ai si peu d'adversaires à combattre, qu'un si grand secours est plus que suffisant pour m'assurer la victoire.

Or, comme il y a des gens persuadés que je rougis de mon état, tandis que je considère l'honneur d'être peintre comme le plus grand qui soit au monde, après celui d'être chrétien, je prétends démontrer par manière de dialogue dans ce second livre, combien c'est chose honorable, noble et difficile que d'être artiste; combien sert et vaut l'illustre et nécessaire science de la peinture, soit pendant la guerre, soit pendant la paix; enfin le prix et estime qu'on lui accorde en d'autres régions.

(1) La traduction de ce manuscrit a été faite par M. Roquemont, peintre de portraits. 1843.

Dialogue sur la peinture dans la ville de Rome

CHAPITRE I

Mon intention en allant en Italie, où j'avais été envoyé par mon roi, n'était point de chercher un plus grand profit et un plus grand honneur que celui de bien faire. Je n'avais pas l'ambition d'approcher du pape et des cardinaux de sa cour: Dieu m'en est témoin ainsi que Rome entière. Si j'avais voulu me fixer dans cette ville, peut-être en aurais-je eu la facilité, tant par mes propres moyens que par la faveur des grands personnages de la cour du pape; mais cette pensée était loin de moi. D'autres idées plus nobles et mes goûts, ne la laissaint pas même approcher de mon esprit. Ces sentiments avaient beaucoup plus d'empire sur moi qu'aucun désir de bénéfices, ou au moins de survivances que j'aurais pu rapporter dans ma patrie, selon la coutume de ceux qui vont à Rome. L'objet constant de mes préoccupations était de chercher comment je pourrais par mon art me rendre utile au roi, mon seigneur, qui m'avait envoyé en Italie. Réfléchissant continuellement aux moyens de m'approprier et de rapporter en Portugal les chefs-d'œuvre et les beautés d'Italie, pour le plaisir et pour la satisfaction du roi, des infans et du sérénissime infant don Louis, je me disais: «Y a-t-il encore quelque place «forte ou quelque ville étrangère que mes cahiers ne renferment déjà? Quels monuments éternels, quelles statues pesantes contient encore cette ville, que je ne lui aie déjà dérobés «et que je n'emporte sans chars ni vaisseaux sur mes feuilles «légères? Quelle peinture, quel stuc ou quel grotesque voit-on «dans ces souterrains ou dans ces ruines, soit de Rome, soit «de Pouzzoles ou de Baia, dont les plus beaux et les plus rares «ne se trouvent dessinés dans mes portefeuilles?» Ainsi je ne découvrais pas un objet antique ou moderne de peinture, de sculpture ou d'architecture, sans prendre au moins un souvenir de ce qu'il offrait de plus curieux, pensant que ces travaux, les plus conformes à mon goût, les plus honorables et les plus utiles qu'il me fût donné d'entreprendre pour le service de mon prince, étaient les meilleurs bénéfices et survivances que je pusse rapporter avec moi. Qu'il me soit permis de croire que je n'étais pas dans l'erreur, quoi qu'en disent certaines gens. Tels étaiant mes soucis, mes actions et mes affaires. On

ne me voyait pas accompagner le grand cardinal Farnèse ou briguer la faveur de quelque autre dataire puissant, mon unique soin était d'aller visiter, tel jour, *don Jules de Macédoine,* enlumineur, très célèbre; tel autre, maître *Michel Ange;* tantôt *Baccio (Bandinelli),* noble sculpteur; tantôt maître *Perino (del Valga),* ou *Sébastien (del Piombo),* vénitien; parfois *Valère de Vicence; Jacques Mellequino,* architecte; *Lactance Tolemei;* tous hommes dont j'estimais la connaissance et l'amitié, par-dessus celle de tout autre de plus haut rang et de plus haute distinction, s'il est possible qu' il y en ait au monde; et Rome les tient pour tels. En cultivant leur société, je recueillais, pour mon art, quelque fruit et quelque doctrine de leurs ouvrages; je récréais mon esprit en parlant de choses illustres et nobles des temps anciens et modernes. Maitre Michel Ange surtout m'inspirait une telle estime, que si je le rencontrais dans le palais du pape ou dans la rue, il fallait pour me décider à me séparer de lui que les étoiles vinssent nous forcer à la retraite; et dom Pedro Mascarenhas, ambassadeur, peut bien rendre témoignage de l'importance et de la difficulté qu'il y avait en cela, de même qu'il peut dire comment, un soir au sortir de vêpre, maître Michel me plaisanta sur certain profit que je faisais en dessinant les œuvres notables de Rome et d'Italie pour le cardinal *Santi-Quatro,* et pour lui Michel Ange. Mon palais, mon tribunal de la Rota, c'était le grave temple du Panthéon, autour duquel je rôdais, prenant note de tous ses membres d'architecture, et de chacune de ses colonnes; c'étaient le Mausolée d'Adrien et celui d'Auguste; le Colysée; les Thermes d'Antonin et de Dioclétien; l'Arc de Titus et celui de Sévère: le Capitole, le Théâtre de Marcellus, et toutes les autres choses remarquables de cette ville, dont les noms s'effacent déjà de ma mémoire. Et si parfois il m'arrivait de pénétrer dans les magnifiques chambres du pape, je n'y étais conduit que par mon admiration pour Raphaël d'Urbino qui les a décorées de sa noble main; car je préférais de beaucoup ces hommes anciens, ces hommes de marbre, immobiles sur les arcs et sur les colonnes des vieux édifices, à ceux plus inconstants qui s'agitent autour de nous; je trouvais dans leur silence grave de bien plus hautes leçons que dans les discours inutiles dont les vivants nous fatiguent en tous lieux.

Dans le nombre de jours que je passai ainsi dans cette capitale, il y en eut un, ce fut un dimanche, où j'allai voir, selon mon habitude, messire Lactance Tolomei, qui m'avait procuré l'amitié de Michel Ange, par l'entremise de messire *Blosio,* secrétaire du pape. Ce messire Lactance était un grave personnage, respectable autant par la noblesse de ses sentiments et de sa naissance (car il était neveu du cardinal de Senna), que par son âge et ses mœurs. On me dit chez lui qu'il avait laissé commission de me faire savoir qu'il se trouvait à *Monte-Cavallo,* dans l'église de Saint-Silvestre, avec madame la marquise de Pescara, pour entendre une lecture des Epîtres de Saint Paul. Je me transportai donc à Monte-Cavallo et à Saint-Silvestre. Or, madame Victoire Colonna, marquise de Pescara, sœur du seigneur Asciano Colonna, est une des plus illustres et des plus célèbres dames qu'il y ait en Italie et en Europe, c'est-à-dire dans le monde: chaste et douée de beauté, instruite en latinité et spirituelle, possédant en outre toutes les vertus et qualités qu'on peut louer en une dame. Depuis la mort de son illustre mari, elle mène une vie modeste et retirée; rassasiée de l'éclat et de la grandeur de son état passé, elle ne chérit maintenant que Jésus-Christ et les bonnes études, faisant beaucoup de bien à des femmes pauvres, et donnant l'exemple d'une véritable piété catholique. J'étais aussi redevable de la connaissance de cette dame à l'amitié de messire Lactance, le plus intime de ses amis. M'ayant fait asseoir, et la lecture et ses interprétations se trouvant terminées, elle tourna ses regards sur moi et sur messire Lactance.

—Si je ne me trompe (commença-t-elle à dire), je crois que François de Hollande préférerait volontiers entendre maître Michel Ange prêcher sur la peinture que d'écouter cette lecture faite par frère Ambroise.

De quoi me sentant piqué, je lui répondis:—Madame! il semble donc à votre excellence que je n'entende et ne sache rien qu'en matière de peinture. Certes, il me sera toujours fort agréable d'écouter Michel Ange; mais j'aime mieux entendre frère Ambroise quand il s'agite des Epîtres de Saint Paul.

—Ne vous fâchez pas, maître François, dit alors messire Lactance, madame la marquise ne pense point que l'homme capable de peindre ne soit aussi capable de tout; nous avons en Italie une plus haute idée de la peinture. Mais peut-être faut-il voir dans les paroles de madame la marquise l'intention d'ajouter, au plaisir que vous avez eu, celui d'entendre maître Michel Ange.

Je répondis:—En ce cas son excellence ne fera point pour moi chose nouvelle et hors de sa coutume, qui est, en fait de grâces, d'accorder beaucoup plus qu'on n'oserai lui demander.

La marquise, s'apercevant de mon intention, appela un de ses serviteurs et dit en souriant:—Il faut savoir donner à qui sait être reconnaissant, d'autant plus que j'aurai une part aussi grande après avoir donné, que François de Hollande après avoir reçu. Holà! un tel! vas à l'habitation de Michel Ange; dis-lui que moi et messire Lactance nous sommes dans cette chapelle bien fraîche, et que l'église est fermée et agréable, et demande-lui s'il veut bien venir perdre une partie de la journée avec nous, pour que nous ayons l'avantage de la gagner avec lui; mais ne lui dis pas que François de Hollande, l'espagnol, est ici.

Comme je parlais à l'oreille de Lactance de la circonspection et délicatesse que la marquise mettait dans les moindres choses, elle voulut savoir de quoi il s'agissait.

—Il me disait, répondit Lactance, combien votre excellence sait user de prudence en tout, même en donnant une commission; car maître Michel, étant déjà plus a lui qu'à moi, avant de se rencontrer avec maître François de Hollande, il fait tout son possible pour l'éviter, parce qu'une fois qu'ils sont ensemble, ils ne savent plus se séparer.

—C'est parce que je connais maitre Michel Ange, dit la marquise, que je me suis aperçue de cela; cependant je ne sais comment m'y prendre pour l'engager à parler de peinture.

Alors frère Ambroise de Sienne (un des renommés prédicateurs du pape), qui n'avait pas encore parlé, se prit à dire:—Je doute fort que maître Michel, sachant que l'espagnol est peintre, consente à parler de peinture en aucune façon, c'est pourquoi il devrait se cacher pour l'entendre.

—Ce n'est peut-être pas chose si facile que vous croiez de cacher l'espagnol aux yeux de maître Michel Ange (répondis-je avec amertume au révérend); et il me connaitrait mieux, quoique caché, que votre révérence ne le ferait ici où je suis, même avec le secours de ses lunettes. Vous verrez quand il sera venu, s'il m'aperçoit ou non.

La marquise et Lactance se mirent à rire, mais non pas moi, ni le moine, qui eut à entendre la marquise dire qu'il trouverait en ma personne quelque chose de plus qu'un peintre.

Après quelques instants de silence, nous entendimes frapper à la porte. Chacun eut la crainte de ne pas voir arriver Michel Ange, qui habitait au pied de Monte-Cavallo; mais à mon grand contentement, le hasard fit qu'on le rencontra près de Saint-Silvestre, allant vers les Thermes. Il venait par la Via Esquilina, causant avec son broyeur de couleurs, Orbino; il se trouva donc si bien retenu qu'il ne put nous échapper: c'était lui qui frappait à la porte.

La marquise se leva pour le recevoir et resta debout assez longtemps avant de le faire asseoir entre elle et messire Lactance; moi, je m'assis un peu à l'écart. Après un court silence, la marquise, suivant sa coutume d'ennoblir toujours ceux à qui elle parlait, ainsi que les lieux où elle se trouvait

commença, avec un art que je ne pourrais décrire ni imiter, à parler de choses et d'autres avec beaucoup d'esprit et de grâce, sans jamais toucher le sujet de la peinture, pour mieux s'assurer du grand peintre. On voyait la marquise se conduire comme celui qui veut s'emparer d'une place inexpugnable par ruse et par tactique; et le peintre se tenir sur ses gardes, vigilant comme s'il eût été l'assiégé; d'un côté plaçant une sentinelle, d'un autre faisant élever des ponts, ouvrant des contremines et parcourant tous les murs et bastions; mais à la fin la victoire dût rester à la marquise, et vraiment, je ne sais qui aurait pu lui résister. — C'est un fait bien connu, disait-elle, qu'on sera battu complétement toutes les fois qu'on essaiera d'attaquer Michel Ange sur son terrain, qui est celui de l'esprit et de la finesse; aussi vous verrez, messire Lactance, qu'il nous faudra lui parler brefs, procés ou peinture, pour avoir l'avantage sur lui, et pour le réduire au silence.

— Ou plutôt, ajoutai-je, je ne connais pas de meilleur moyen pour fatiguer Michel Ange que de lui faire savoir que je suis ici, car il ne m'a pas aperçu jusqu'à présent. Au reste je savais que pour vous empêcher de voir un mince objet, il faut vous le mettre devant les yeux.

Il fallut voir alors Michel Ange se tourner vers moi avec étonnement et me dire : — Excusez-moi, maître François, de ne vous avoir point aperçu, je n'ai vu que madame la marquise; mais puisque Dieu fait que vous soyez ici, venez à mon aide comme collègue.

— Vous avez allégué une trop bonne raison pour que je ne vous excuse pas, répondis-je; mais il me semble que madame la marquise produit avec une même lumière deux effets contraires, comme le soleil qui fond et durcit avec les mêmes rayons; en effet, sa vue vous a rendu aveugle, et moi je vous vois et ne vous entends que parce que je la vois. Au reste, je sais à merveille qu'une personne d'esprit peut trouver assez d'occupation auprès de son excellence pour n'avoir pas le temps de songer au voisin, et c'est précisément pour ce motif que je ne pratique pas toujours les conseils de certain religieux.

Cette repartie excita de nouveau le rire de l'assemblée. Ensuite frère Ambroise se leva, prit congé de la marquise, nous salua et sortit, restant depuis lors fort de mes amis.

CHAPITRE II

La marquise, alors, recommença de la sorte : — Sa sainteté m'a fait la grâce de m'autoriser à bâtir un nouveau monastère de religieuses, ici près, sur le penchant de Monte-Cavallo, à l'endroit où se trouve le portique ruiné du haut duquel on dit que Néron regarda l'incendie de Rome, afin que les pas de femmes pures effacent la trace d'un homme si méchant. Je ne sais, Michel Ange, quelle forme et quel proportion je donnerai à l'édifice, ni de quel côté pourrait être placée la porte; n'y aurait-il pas moyen de réunir et faire servir aux nouvelles bâtisses quelques parties des anciennes?

— Oui, madame (dit Michel Ange), le portique en ruines pourra servir de clocher. Cette répartie fut dit avec un tel sérieux et un tel aplomb, que messire Lactance ne put s'empêcher d'en faire la remarque. Après quoi le grand peintre ajouta : — Je pense que votre excellence peut sans inconvénient faire bâtir le couvent, et, en sortant d'ici, nous pouvons, si elle le désire, y jeter un coup d'œil pour lui donner là-dessus quelques idées.

— Je n'osais vous le demander, dit-elle, mais je vois bien que cette parole du Seigneur, *Deposuit potentes et exaltavit humiles*, est exacte de tout point; en outre, vous avez le mérite de vous montrer libéral avec sagesse, et non pas prodigue avec ignorance, c'est pourquoi vos amis placent votre caractère au-dessus de vos ouvrages, et les personnes qui ne vous connaissent pas, estiment de vous ce qu'il y a de moin parfait c'est-à-dire les ouvrages de vos mains. Pour moi, certes, je ne vous considère pas moins digne d'éloges pour la manière dont vous savez vous isoler, fuir nos inutiles conversations, et refuser de peindre pour tous les princes qui vous le demandent, que pour n'avoir produit qu'un seul ouvrage en toute votre vie, comme vous avez fait.

— Madame, dit Michel Ange, peut-être m'accordez-vous plus que je ne mérite, mais puisque vous m'y faites penser, permettez-moi de vous porter mes plaintes contre une partie du public, en mon nom et en celui de quelques peintres de mon caractère, ainsi que de maître François ici présent. Des mille faussetés repandues contre les peintres distingués, la plus accréditée est celle qui les représente comme des gens bizarres et d'un abord difficile et insupportable, tandis qu'ils sont de nature fort humaine. Partant, les sots, je ne dis pas les gens raisonnables, les tiennent pour fantasques et capricieux, ce qui s'accorde difficilement avec le caractère d'un peintre. Il est vrai de dire que de telles singularités dans un peintre ne peuvent se rencontrer que là où existe la peinture, c'est-à-dire en peu de pays, comme en Italie, où les choses sont poussées à la perfection; toutefois les oisifs ont tort d'exiger qu'un artiste, absorbé par ses travaux, se mette en frais de compliments pour leur être agréable; car bien peu de gens s'occupent de leur metier en conscience et certes ceux-la ne font pas leur devoir, qui accusent l'honnête homme désireux de remplir soigneusement le sien, au reste, si les grands peintres se montrent quelquefois intraitables, ce n'est point par orgueil, c'est parce qu'ils trouvent peu d'esprits à la portée de la peinture, ou bien parce qu'ils ne veulent pas abaisser leur intelligence par d'inutiles conversations avec des oisifs, ou la détourner de ses continuelles et profonds méditations. Je puis affirmer à votre excellence, que même sa sainteté me cause quelquefois ennui et chagrin, en me demandant pourquoi je ne me laisse pas voir plus souvent; car, lorsqu'il s'agit de peu, je pense lui être plus utile et mieux la servir en restant chez moi qu'en me rendant auprès d'elle. Alors je dis à sa sainteté que j'aime mieux travailler pour elle à ma façon, que de rester un jour entier debout en sa présence, comme font tant d'autres.

— Heureux Michel Ange, m'écriai-je à ces mots, parmi tous les princes il n'y a que les papes qui sachent pardonner un tel péché!

— Ce sont précisément des péchés de cette sorte que les rois devraient pardonner, dit-il. Puis il ajouta : Je vous dirai même que les graves occupations dont je suis chargé m'ont donné une telle liberté, que tout en causant avec le pape, il m'arrive de placer, sans y réfléchir, ce chapeau de feutre sur ma tête, et de parler très librement à sa sainteté; cependant elle ne me fait point mourir pour cela, au contraire, elle me laisse jouir de la vie et comme je vous le dis, c'est dans ces moments là que mon esprit est le plus occupé de ses intérêts. Si, par hasard, il se trouvait un original assez fou pour feindre une chose si peu avantageuse que l'isolement, pour se complaire dans la solitude, au risque de perdre ses amis et d'avoir tout le monde contre soi, vous auriez raison de lui en savoir mauvais gré; mais lorsqu'un homme agit ainsi naturellement ou parce qu'il y est contraint par les exigences de son état, ou parce que son caractère répugne à la feinte et aux façons, il semble qu'alors c'est une grande injustice de ne pas laisser un tel homme en repos, surtout quand il ne vous demande rien. Que prétendez-vous de lui, pourquoi vouloir qu'il prenne part à ces vains passe-temps, que son amour de la tranquillité le porte à fuir? Ignorez-vous qu'il est des sciences qui réclament l'homme tout entier, sans laisser à la moindre partie de son esprit la liberté nécessaire pour se mêler à vos désœuvrements? Quand cet homme aura les mêmes loisirs que vous, je consens qu'on le fasse mourir s'il ne pratique vos étiquettes et cérémonies aussi bien ou mieux que vous-mêmes. Vous ne recherchez la société d'un tel homme, vous ne lui

prodiguez les louanges que pour vous faire honneur à vous-mêmes, et vous êtes bien contents qu'il soit tel, qu'un pape ou un empereur lui adresse la parole. J'ose l'affirmer, l'artiste qui s'applique plutôt à satisfaire les ignorants qu'à sa profession, celui qui n'a dans sa personne rien de singulier, de bizarre, ou du moins qu'on appellera ainsi, ne pourra jamais être un homme supérieur. Pour ce qui regarde les esprits lourds et vulgaires, on les trouve, sans qu'il soit besoin de lanterne, sur les places publiques du monde entier.

Ici Michel Ange s'arrêta quelques instants, et la marquise reprit en ces termes:— Si les amis dont vous parlez avaient en leur faveur quelque chose des anciens amis, le mal serait moindre. Un jour qu'Archésilas alla voir Apelle malade et dans le besoin, il lui souleva la tête, et feignant d'arranger l'oreiller, il mit dessous une somme d'argent, afin d'aider son ami à se procurer des soins convenables. La vieille servante d'Apelle resta surprise en apercevant cette somme, mas le malade dit en souriant: «Ce trait est sans doute d'Archésilas; n'en sois point étonnée».

A son tour Lactance nous fit part de ses pensées sur le même sujet: — Les grands dessinateurs ne se changeraient pour aucune autre espèce d'hommes, et quoique grands ils se contentent des faibles récompenses qui leur proviennent de leur art; pourtant je leur conseillerais d'échanger leur sort au moins contre celui des gens fortunés, si je croyais qu'ils voulussent bien y consentir, ou qu'ils ne se regardassent pas comme les plus fortunés des mortels. Le génie formé pour la sublime peinture connaît le vide de l'existence et des plaisirs de ces hommes qui se croient puissants et dont le nom meurt avec eux, sans qu'ils aient soupçonné les choses du monde les plus dignes d'être connues et appréciées: de pareils hommes n'ont pas vécu, quelques trésors qu'ils aient entassé dans leurs coffres, tandis que le génie acquiert par ses chefs-d'œuvre un nom immortel. Le bonheur de ce monde, en tout ou en partie, est peu désirable, aussi le génie élevé a-t-il d'autant plus d'estime pour lui-même, qu'il se trouve sur la voie où il peut obtenir ce genre de gloire vers lequel un esprit médiocre n'a jamais su tourner ses désirs. Ce dernier est moins fier de la possession d'un empire, que ne l'est un peintre de l'imitation d'un seul des ouvrages de Dieu. Jamais il ne fut aussi important pour l'un d'acquérir une province nouvelle, que pour l'autre d'arriver à une perfection satisfaisante en des choses plus difficiles et plus incertaines que d'établir sa domination depuis les colonnes d'Hercule jusqu'au Gange. Il n'est pas moins aisé au premier de vaincre son ennemi le plus redoutable, qu'il ne l'est au second de produire un ouvrage parfaitement conforme à sa pensée. Enfin l'un n'a jamais été si heureux en buvant dans des coupes d'or, que l'autre en se servant d'un vase d'argile. L'empereur Maximilien, en graciant un peintre condamné à mort, dit ces paroles mémorables: «Je puis bien faire un duc ou un comte, mais Dieu seul peut «former un peintre excellent.»

—Messire Lactance, dit ensuite la marquise, donnez-moi un conseil. Demanderai-je à Michel Ange qu'il éclaircisse mes doutes sur la peinture? Car pour me prouver maintenant que les grands hommes sont raisonnables et non bizarres, il ne fera point, j'espère, un de ces coups de tête dont il a l'habitude?

— Madame, répondit Lactance, maître Michel Ange ne peut refuser de faire une exception en faveur de votre excellence, et d'exposer ici les idées qu'avec raison il tient secrètes partout ailleurs.

A cela Michel Ange répondit: — Que votre excellance me demande chose qui soit digne de lui être offerte, elle sera obéie.

La marquise, souriant, continua: — Puisque nous sommes sur ce sujet, je désire beaucoup de savoir ce que vous pensez de la peinture de Flandre, car elle me semble plus dévote que la manière italienne.

— La peinture flamande, répondit lentement le peintre, plaira généralement à tout dévot plus qu'aucune d'Italie. Celle-ci ne lui fera jamais verser une larme, celle de Flandre lui en fera répandre abondamment, et ce résultat sera dû, non pas à la vigueur et au mérite de cette peinture, mais tout simplement à la sensibilité de ce dévot. La peinture flamande semblera belle aux femmes, surtout aux plus âgées ou bien aux plus jeunes, ainsi qu'aux moines, aux religieuses et à quelques nobles qui sont sourds à la véritable harmonie. En Flandre, on peint de préférence, pour tromper la vue extérieure, ou des objets qui vous charment ou des objets dont vous ne puissiez dire du mal, tels que des saints et prophètes. D'ordinaire ce sont des chiffons, des masures, des champs trés verts ombragés d'arbres, des rivières et des ponts ce que l'on appelle paysages, et beaucoup de figures par-ci par-là; quoique cela fasse bon effet à certains yeux, en vérité il n'y a là ni raison ni art, point de symétrie, point de proportions, nul soin dans le choix, nulle grandeur: enfin cette peinture est sans corps et sans vigueur, et pourtant on peint plus mal ailleurs qu'en Flandre. Si je dis tant de mal de la peinture flamande, ce n'est pas qu'elle soit entièrement mauvaise, mais elle veut rendre avec perfection tant de choses, dont une seule suffirait par son importance, qu'elle n'en fait aucune d'une manière satisfaisante. C'est seulement aux ouvrages qui se font en Italie que l'on peut donner le nom de vraie peinture. Et c'est pour cela que la bonne peinture est appelée italienne. Si on la faisait ainsi en tout autre pays, elle prendrait le nom de ce pays-là. La bonne peinture est noble et dévote par elle-même, car chez les sages rien n'élève plus l'âme et ne la porte davantage à la dévotion que la difficulté de la perfection qui s'approche de Dieu et qui s'unit à lui: or, la bonne peinture n'est qu'une copie de ses perfections, une ombre de son pinceau, enfin une musique, une mélodie, et il n'y a qu'une intelligence très vive qui en puisse sentir la grande difficulté; *c'est pourquoi elle est si rare, que peu de gens y peuvent atteindre et savent la produire.* J'ajouterai encore (ce que vous trouverez important), que de tous les climats ou régions que le soleil et la lune éclairent, ce n'est que dans le royaume d'Italie que l'on peut bien peindre, et il serait presque impossible de le faire autre part aussi bien qu'ici, quand bien même il y aurait en d'autres pays de plus grands génies que dans le nôtre, supposé que ce fût possible, et cela par les raisons que je vais dire. Choisissez un habile peintre d'un autre royaume et dites-lui qu'il peigne ce qu'il voudra et ce qu'il saura le mieux faire; appelez ensuite un mauvais disciple d'Italie et faites-lui dessiner ou peindre ce que vous voudrez: eh bien, quand ils auront fini vous trouverez, si vous vous y entendez, que le dessin de l'écolier d'Italie aura plus de mérite sous le rapport de l'art que celui de cet autre maître qui n'est pas italien. Cela est si vrai, que si même Albert Durer, homme délicat et habile dans sa manière, voulant me tromper, moi, ou François de Hollande, essayait de contrefaire et d'imiter un ouvrage pour le faire paraître d'Italie: eh bien, il aurait produit une bonne, une médiocre ou une mauvaise peinture, n'importe; mais je vous réponds que je connaîtrais de suite que cet ouvrage n'est ni fait en Italie, ni fait par un italien. Ainsi, je certifie qu'aucune nation ou aucun peuple (j'en excepte un ou deux espagnols) ne peut parfaitement copier ni imiter la manière de peindre d'Italie, qui est celle de la Grèce ancienne, sans qu'on ne la reconnaisse facilement pour étrangère, quelques efforts et quelques soins qu'ils y mettent; que si par un grand miracle quelqu'un parvenait à bien peindre, ne serait ce même point pour imiter l'Italie, on pourrait seulement dire qu'il a peint comme un italien. On appelle donc peinture italienne non pas seulement toute peinture faite en Italie, mais toute celle qui est bonne et correcte, parce que ce pays étant celui où l'on produit les célèbres ouvrages de peinture, plus magistralement et plus gravement que nulle part, on donne à la bonne peinture le nom d'italienne, fût-elle exécutée en Flandre ou en Espagne.

Si la peinture est bonne on la nommera italienne, parce que cette noble science n'est d'aucune terre mais venue du ciel. Cependant, l'ancien empire en a laissé plus de traces dans notre Italie qu'en toute autre contrée du monde, et je pense que c'est là qu'elle finira.

Michel Ange alors se tut; je l'excitai de nouveau.—Ainsi, maître Michel Ange, vous dites que ce n'est qu'aux italiens qu'appartient l'art de la peinture? Mais qu'y a-t-il d'étonnant à ce qu'il en soit ainsi? Vous n'ignorez pas qu'en Italie l'on peint bien pour plusieurs raisons, de même qu'ailleurs l'on peint mal pour bien des motifs. D'abord les italiens sont de leur nature extrêmement appliqués à l'étude, et ceux d'entre eux qui ont du talent apportent, en naissant, volonté, goût et amour pour les choses auxquelles leur inclination les appelle. Si quelqu'un se décide, à professer et suivre une science, un art libéral, il ne se contente point de ce qui lui suffirait pour s'enrichir par leur moyen, il ne se contente pas de rester ouvrier; mais il veille et travaille continuellement, afin de devenir unique dans son genre et estimé de tous: son seul désir est de devenir un modèle de perfection; et la médiocrité dans son art ou dans sa science ne peut lui sufire, parce qu'en Italie on n'estime pas ce nom *médiocrité*, regardé comme très bas, et que l'on ne vante ceux-lá seuls que l'on nomme des aigles, comme étant supérieurs à tous les autres, comme montant aux nues et s'élevant jusqu'à la lumière du soleil. Il y a un avantage immense à naître en Italie: vous vous trouvez placés de prime abord sur une terre qui est mère et conservatrice de toutes les sciences et de toutes les doctrines. Que de grands exemples vos ancêtres vous ont laissés! En nul autre pays cela ne se rencontre. Ici dès l'infance, à telle chose que votre inclination vous porte, vous trouvez partout, dans les rues, de quoi réjouir votre vue et vous instruire. Ainsi dès vos premières années vous êtes accoutumés à voir ce que les vieillards même n'ont jamais vu en d'autres régions. Quand vous avancez en âge, fussiez-vous ignorants et rudes, vos yeux sont tellement habitués à la connaissance et à la vue de bien des choses antiques et renommées, que vous ne pouvez faire moins que de chercher à les imiter. Ajoutez à cela le grand nombre de talents supérieurs et celui des gens de goût qui se trouvent en Italie. Vous avez de grands maîtres à imiter, vous avez leurs ouvrages qui remplissent les villes, ainsi que tous les objets rares et nouveaux que tous les jours on découvre. Si toutes ces choses ne suffisent pas, quoique je les crois plus que suffisantes pour la perfection de toute science, *du moins ce sera assez de dire que nous autres portugais, encore que quelques-uns soient doués de talents et d'esprit, nous faisons peu de cas des arts; nous les regardons avec mépris, et nous sommes presque honteux de savoir; d'où il résulte que nous restons imparfaits.* Pour vous italiens (je n'en dis pas autant des allemands et des français), le plus grand honneur, la plus grande noblesse et la distinction la plus flatteuse consiste à être, l'un, peintre inimitable, l'autre inimitable en quelque faculté que ce soit, et celui-là seul, des nobles, des capitaines, des sages, des critiques, des princes, des cardinaux et des papes est considéré comme grand, et par quelques-uns presque élevé aux nues, qui obtient la renommée d'être profond et rare dans sa profession; tellement, que tandis qu'il y a en Italie de grands princes dont les noms sont dans l'oubli, c'est seulement Michel Ange un peintre qu'on a appelé le divin.

Maitenant je dirai que les recompenses et le prix qu'en Italie l'on donne à la peinture, me semblent aussi une des causes pour lesquelles l'on ne peut peindre en d'autres lieux aussi bien que là; car pour une tête ou portrait d'après nature souvent l'on paie mille cruzades, et beaucoup d'autres ouvrages sont payés, comme vous le savez mieux que moi, bien différemment de ce qui se pratique dans les autres pays, quoique le mien soit d'ailleurs un des plus généreux et des plus grands. Or, que votre excellence soit juge de la grande différence qui, sous ce rapport, existe entre les deux pays.

—Il me semble, répondit la marquise, que malgré ces désavantages, vous possédez un esprit et un savoir non d'ultramontain, mais de bon italien. Enfin en tout pays la vertu et le bien sont les mêmes ainsi que le mal, encore que nos arts n'y soient point cultivés.

—Si l'on entendait cela dans ma patrie, répondis-je, on serait bien étonné. Votre excellence me doit des éloges pour savoir faire cette différence entre les italiens et ceux que vous appelez ultramontains ou d'au-delà des monts. Nous avons en Portugal, madame, de belles et d'anciennes villes, surtout Lisbonne, ou je suis né; nous avons de bonnes mœurs, une cour illustre et de vaillants chevaliers; des princes aussi grands dans la guerre que dans la paix; et plus que tout cela, nous avons un roi très puissant et très éclairé qui nous governe et qui règne dans la plus grande tranquillité; qui commande à des provinces fort éloignées, peuplées de nations barbares qu'il a converties à la foi; un prince qui est craint de tout l'Orient et de toute la Mauritanie; protecteur des beaux-arts au point que, trompé par mon faible talent, qui, dans ma jeunesse promettait quelque fruit, il m'a envoyé en Italie pour m'inspirer d'après ces arts et d'après maître Michel Ange ici présent. Il n'est que trop vrai que nous ne possédons ni somptueux édifices, ni peintures comme vous en avez ici; mais déjà cependant on commence à perdre peu à peu l'excès de barbarie que les goths et les maures répandirent sur le sol des Espagnes, et j'espère que lorsque je serai de retour en Portugal, je pourrai, soit dans l'élégance de l'architecture, soit dans la noblesse de la peinture, concourir à ce que nous rivalisions avec vous. Malheureusement ces sciences sont presque entiérement perdues; elles sont sans splendeur et sans gloire dans ces royaumes, par la seule faute des lieux et de la désuétude, tellement que très peu de personnes les prisent ou les connaissent. A l'exception de notre sérénissime roi qui anime et favorise tout genre de mérite, ainsi que du sérénissime infant don Louis, et de son frère, prince très valeureux et très instruit, qui réunit à beaucoup de connaissances beaucoup de goût pour tous les arts libéraux, *tous les autres n'entendent rien à la peinture et n'en font aucun cas.*

-- Votre roi et vos princes font bien, dit Michel Ange.

Alors messire Lactance Tolomei, qui depuis longtemps gardait le silence, parla de la sorte:

—Nous avons le grand avantage sur les autres nations du monde, de connaître et d'honorer tous les arts et toutes les sciences illustres et sublimes; mais sachez, maître François de Hollande, que celui qui ne comprend et qui n'estime pas la très noble peinture, agit ainsi par son propre défaut; la faute n'en est pas à l'art si illustre et si grand. Il agit ainsi parce qu'il est barbare et privé de jugement et de la plus noble partie de l'intelligence de l'homme: ce que je puis prouver par un grand nombre d'exemples anciens et nouveaux. Des empereurs et des rois très puissants, des philosophes et des sages, à qui rien n'était inconnu, ont estimé la peinture et se sont honorés de la connaître, d'en parler avec les plus hauts éloges, de la récompenser avec la plus grande largesse et la plus grande munificence. Enfin, voyez le grand honneur que lui accorde notre sainte mère l'Église par l'entremise de nos saints pontifes, des cardinaux, des grands princes et des prélats, et puis vous trouverez dans tous les siècles passés, que parmi toutes les nations et parmi tous les peuples valeureux cet art fut toujours si considéré que rien n'excitait à un si haut degré leur admiration. Ils le regardaient comme un miracle. Nous voyons qu'Alexandre-le-Grand, Démétrius et Ptolomée, rois célèbres, et beaucoup d'autres princes se vantaient hautement de le connaitre. Parmi les Césars, combien l'honorèrent? le grand César, Octave-Auguste, M. Agrippa, Claude, Caligula et Néron, en cela seul vertueux; de même Vespasien et Titus, qui en donna la preuve par les fameuses peintures du temple de la Paix qu'il édifia après avoir défait les juifs et détruit leur Jérusalem! . . . Que dirai-je du grand empe-

reur Trajan et d'Adrien, qui, de sa propre main, peignait délicatement, selon ce qu'ont écrit dans sa vie Spartien et Dion le Grec? Que dirai-je du divin Marc-Aurèle-Antonin, dont Jules Capitolin rapporte qu'il apprit à peindre et que son maître fut Diogénète! Helius Lampridius raconte que l'empereur Alexandre Sévère, qui fut un très grand prince, peignit lui-même sa généalogie pour montrer qu'il descendait de la famille des Metellus. Plutarque nous dit, du grand Pompée, que dans la ville de Mitylène, il dessina le plan et la forme du théâtre, pour le faire construire ensuite à Rome. Ce plan fut exécuté. Quoique par son grand effet et par son propre mérite la noble peinture soit digne de toute vénération, sans chercher en dehors d'elle des motifs à alléguer en sa faveur, j'ai voulu toutefois montrer ici, en présence de qui le sait déjà, par quels hommes elle a été estimée, afin que, si par hasard il se rencontrait, en quelque temps ou en quelque lieu que ce soit, quelqu'un qui jugeât au dessous de lui d'accorder faveur à cet art, il sache que d'autres, plus grands que lui, l'ont honoré. Qui pourra se comparer aux Alexandre? Qui surpassera les hauts faits des César? Qui acquerra la gloire des Pompée et des Trajan? Et pourtant ces Alexandre et ces César nonseulement aimèrent la divine peinture et la payèrent de hauts prix, mais ils l'exercèrent de leurs propres mains. Qui oserait par orgueil et par présomption dédaigner la peinture? Qui ne se sentira pas disposé à l'humilité devant son aspect grave et sévère?

Lactance ayant cessé de parler, la marquise continua ainsi:

— Quel homme vertueux et sage (à moins qu'il ne vive dans la sainteté) n'accordera toute sa vénération aux contemplations spirituelles et dévotes de la sainte peinture? Le temps manquerait, je crois, plutôt que la matière pour les louanges de cette vertu. Elle rappelle la gaîté chez le mélancolique, la connaissance de la misère humaine chez le dissipé et l'exalté; elle réveille la componction chez l'obstiné, guide le mondain à la pénitence, le contemplatif à la méditation, à la crainte et au repentir. Elle nous représente les tourments et dangers de l'enfer, et autant qu'il est possible la gloire et la paix des bienheureux et l'incompréhensible image du seigneur Dieu. Elle nous fait voir bien mieux que de toute autre manière la modestie des saints, la constance des martyrs, la pureté des vierges, la beauté des anges et l'amour et charité dont brulent les séraphins. Elle élève et transporte notre esprit et notre âme au-delà des étoiles, et nous fait contempler l'éternel empire. Elle nous rend présents les hommes célèbres qui, depuis long-temps n'existent plus et dont les ossemens mêmes ont disparu de la surface de la terre. Elle nous invite à les imiter dans leurs hauts faits, en même temps qu'elle offre à la vue leurs pensées, leurs plaisirs et leurs dangers dans les batailles, ainsi que leur piété, leurs mœurs et leurs grandes actions. Les capitaines, par la peinture, peuvent reconnaître la dispoposition des anciennes armées ou des cohortes, la discipline et l'ordonnance militaire, et s'enflammer de courage par une noble émulation de la gloire des plus fameux, ainsi que l'avouait Scipion l'Africain; elle conserve la mémoire des vivans pour la transmettre à la postérité. De plus, la peinture nous fait connaître les costumes étrangers et anciens; la variété des peuples lointains, des édifices et des animaux, et même des monstres. Elle exprime clairement ce qui, sans elle, serait aussi long à décrire que difficile à comprendre; et cet art si noble ne s'arrête point là; si nous désirons voir et connaître l'homme que ses actions ont rendu célèbre, elle nous en montre l'image. Elle nous présente celle de la beauté dont un grand nombre des lieues nous séparent, chose que Pline tient pour très grande. La veuve affligée retrouve des consolations dans la vue journalière de l'image de son mari; les jeunes orphelins sont satisfaits, une fois devenus hommes, de connaître les traits d'un père chéri, et son image leur inspire le respect et les bons sentiments.

La marquise s'étant arrêtée, émue presque jusqu'aux larmes, messire Lactance, pour dissiper son émotion et ses souvenirs poursuivit ainsi le discours:

— Outre ces choses, importantes sans doute, qui pourraient, comme la peinture, ennoblir ou embellir les temples, les palais, les forteresses mêmes et tout ce qui est susceptible d'ordre et de beauté? Que pourra inventer l'homme, qui soit plus durable et plus fort contre sa mortalité, contre le temps envieux, que la peinture? Pythagore n'était pas éloigné de cette idée, quand il disait que les hommes ne ressemblaient à Dieu immortel, que par trois choses: par la science, par la peinture et par la musique.

Alors maître Michel Ange dit:

— Je suis certain, maître François, que si, dans votre Portugal, on voyait la beauté des peintures qui se trouvent en plusieurs endroits de notre Italie, on ne pourrait être tellement sourd à cette harmonie, que l'on ne désirât posséder; mais il n'est pas étonnant que l'on ignore et que l'on n'estime pas ce que l'on n'a jamais vu.

Après quoi Michel Ange se leva, donnant à connaître qu'il était temps qu'il rentrât chez lui; la marquise s'étant aussi levée, je la priai en grâce de vouloir bien inviter toute cette illustre société, à se réunir le jour suivant en ce même lieu, et Michel Ange à ne point manquer de s'y rendre. Elle le fit, et Michel Ange donna sa promesse. Nous accompagnâmes tous la marquise jusqu'à la porte. Messire Lactance s'en alla avec Michel Ange. Diogo Çapata l'espagnol et moi, nous fumes avec la marquise, depuis le couvent de Saint-Silvestre à Monte-Cavallo, jusqu'à l'autre couvent où se trouve la tête de Saint Jean Baptista; c'était là sa demeure, et l'ayant laissée avec les religieuses, je rentrai chez moi.

IIe Partie du Dialogue sur la peinture

Je passai la nuit à me rappeler la journée qui venait de s'écouler et à me préparer pour celle qui devait suivre. Mais souvent il arrive que nos projets restent inutiles et vains, et que les choses se passent autrement que nous n'avions résolu; ainsi j'appris le lendemain par un message de messire Lactance que nous ne pouvions nous réunir ce jour-là, comme il avait été décidé, à cause de certaines affaires survenues à la marquise et à Michel-Ange, mais qu'à huit jours de là, le dimanche, j'eusse à me trouver à Saint-Silvestre.

Ces huit jours me semblèrent bien longs; enfin le dimanche venu, le temps me parut trop court; j'eusse voulu m'être mieux armé d'argumens pour parler en si noble compagnie. Quand j'arrivai à Saint-Silvestre, déjà frère Ambroise avait fini la lecture des Épîtres et s'était retiré; on commençait à murmurer contre moi. Quand j'eus avoué ma paresse, qu'on m'eut pardonné, et que la marquise m'eut plaisanté un peu, et moi un peu Michel-Ange, on nous accorda la permission de poursuivre nos discours précédens sur la peinture et je commeçai ainsi:

— Je me souviens, seigneur Michel-Ange, que dimanche passé au moment de nous séparer, vous m'avez fait entendre que si dans les royaumes de Portugal et de Castille, qu'ici vous appelez Espagne, l'on voyait les belles peintures d'Italie, on les estimerait beaucoup, c'est pourquoi je demande en grâce à votre seigneurie (puisque je ne suis pas venu chercher ici d'autres bénéfices), de daigner me faire connaître quels sont les ouvrages renommés de peinture en Italie, afin que je sache combien j'en ai déjà vus et ceux qui me restent à voir.

— Il serait long et difficile, maître François, dit Michel-Ange, de répondre à ce que vous me demandez, *car nous savons qu'il n'y a en Italie ni prince, ni particulier, ni noble, ni personne enfin de quelque considération, pour peu qu'il soit amateur (sans parler de ceux qui adorent les arts), qui ne cherche à posséder quelque échantillon de la meilleure pein-*

ture, ou du moins qui ne commande beaucoup d'ouvrages, encore qu'ils soient de moindre mérite. Ainsi dans beaucoup de nobles villes, de forteresses, de maisons de plaisance, de palais, de temples et d'autres édifices publics et particuliers, se trouvent répandus en grand nombre des ouvrages de la plus rare perfection, mais comme je ne les ai point vus tous en ordre suivi, je parlerai seulement de quelques-uns des principaux. A Sienne il y a quelques peintures notables dans le palais public et dans d'autres lieux. A Florence, ma patrie, dans le palais des Médicis, il y a des ouvrages d'ornemens de Jean da Udine, de même par toute la Toscane. A Urbin, le palais du duc renferme beaucoup d'ouvrages dignes d'éloges; et la villa impériale près de Pesaro, bâtie par la duchesse sa femme, est riche de magnifiques peintures. Le palais du duc de Mantoue, dans lequel André Mantegna a représenté le triomphe de Caius César, mérite encore d'être cité; mais surtout le bâtiment des écuries, orné de peintures par Jules Romain, élève de Raphael, se distingue maintenant à Mantoue. A Ferrare, nous avons dans le château la peinture de Dosso. A Padoue on vante la loge de messire Louis, ainsi que la forteresse de Legnano. Maintenant à Venise, il y a d'admirables ouvrages du chevalier Titien, vaillant homme en fait de peinture et de portraits. Il y a de ses tableaux, ainsi que ceux d'autres grands maîtres, dans la bibliothèque de Saint-Marc, dans la douane des Allemands et dans les églises, ce qui rend toute cette ville une belle *galerie de peinture.* Ensuite on voit beaucoup de beaux ouvrages à Pise, à Lucques, à Bologne, à Plaisance, à Parme, où se trouve le Parmigianino; à Milan, à Naples, puis à Gênes où est le palais du prince Doria, peint par maître Perino avec beaucoup d'habileté. Je citerai principalement *Les vaisseaux d'Enée battus par la tempête*, peinture à l'huile où l'on voit la fureur de Neptune et la férocité de ses chevaux marins. Dans une autre salle peinte à fresque, on voit *la guerre que Jupiter soutint contre les géans* et comment il les foudroya. Enfin presque toute la ville est peinte au-dedans et au-dehors. Dans beaucoup d'autres places fortes et dans d'autres endroits d'Italie, tels qu'Orvieto, Assisi, Ascoli, Como, il y a des tableaux de mérite et de prix, car je ne parle que de ceux-là. Si nous en venons aux tableaux des particuliers et aux peintures que chacun estime autant que la vie, ils sont sans nombre, et l'on trouverait en Italie des villes qui sont presque couvertes de peintures toutes assez supportables.

Il semblait que Michel-Ange avait fini de parler, c'est pourquoi la marquise, me regardant, dit: — Avez vous remarqué, maître François, comme maître Michel-Ange a évité de citer Rome, la mère de la peinture, pour ne point parler de ses ouvrages? Or, puisqu'il a cru de son devoir d'agir ainsi, nous ne laisserons pas de faire le nôtre pour l'embarraser d'avantage; car lorsqu'on traite de peinture célèbre, aucune ne doit l'emporter sur la source d'où elle découle. Dans Saint-Pierre de Rome, tête et source de l'Église, il existe une grande voute peinte à fresque, avec ses encadremens et contours d'arcades, ainsi qu'une façade où Michel-Ange a divinement représenté comment Dieu créa le monde, le tout divisé en tableaux accompagné d'un grand nombre de figures de sibylles et d'autres personnages très artificieusement disposées, et, ce qui est digne de remarque, c'est que, dans cette seule voute qui n'est pas même achevée, quoique Michel-Ange n'ait fait que cet ouvrage et l'ait commencé dans sa jeunesse, on trouve l'ouvrage de vingt peintres réunis. Raphael d'Urbin a peint à Rome un chef-d'œuvre de l'art qui serait à juste titre le premier, si l'autre n'existait pas: c'est une salle de deux chambres et *les loges,* le tout à fresque, dans le palais appartenant à l'église de Saint-Pierre. C'est un ouvrage magnifique. Il a fait aussi un grand nombre de compositions, aussi élégantes que sagement distribuées, celle surtout où l'on voit *Apollon dans le Parnasse,* jouant de la lyre au milieu des neuf muses.

Dans le palais d'Augustin Ghigi, Raphael a peint d'une manière admirablement poétique la fable de *Psyché et Galatée,* gracieusement entourée de tritons au milieu des ondes, et d'amours dans les airs. A Saint-Pierre Montorio, *la transfiguration du Seigneur,* tableau à l'huile, est excellent ainsi que d'autres peintures à fresque à l'Aracelli et à l'église de la Paix. La peinture, exécutée par Sébastien Vénitien, que l'on voit à Saint-Pierre Montorio, est très renommée. Il la fit pour entrer en concurrence avec Raphael. Il y a dans cette ville bon nombre de façades de palais peintes en clair obscur par Balthasar de Sienne, architecte, par Marturino et par Poliodore, qui, dans cette manière de peindre, a beaucoup ennobli Rome. Il y a aussi beaucoup de palais de cardinaux et d'autres personnages, qui sont ornés de peintures, d'ornemens grotesques, de stuc et de toutes sortes d'objets d'art; car la ville est plus décorée qu'aucune autre au monde, sans parler des tableaux des particuliers que chacun estime par-dessus tout. Parmi les curiosités qui se trouvent hors de la ville, je citerai la vigne du pape Clément VII, au pied du mont Marius, ornée de peintures et de sculptures élégantes par Raphael et par Jules. C'est là qu'existe *le géant endormi* dont les satyres mesurent le pied avec leurs bâtons. Or, voyez s'il faut passer sous silence une ville riche de tants de merveilles?

Elle avait fini de parler, quand, frappé d'un souvenir, j'ajoutai: — Vraiment, votre excellence a oublié la remarquable chapelle de Saint-Laurent à Florence, où est la sépulture des Médicis, exécutée en marbre par Michel-Ange, avec des statues en haut relief, d'une telle beauté qu'elles peuvent aisément disputer la palme aux meilleurs ouvrages des anciens. La déesse de la nuit dormant appuyée sur un oiseau nocturne a excité mon admiration, ainsi que la mélancolique expression d'un homme que l'on croirait vivant. L'aurore est aussi entourée de sculptures d'un grand mérite. Il faut que je dise un mot d'un bel ouvrage de peinture, quoique je l'aie vu hors d'Italie; ce tableau est en Provence, à Avignon, dans un couvent de Saint-François, il représente une femme morte qui avait été très belle et que l'on nommait la belle Anne.

Après cela Michel-Ange me dit: — Vous aurez vu aussi à Narbonne le tableau de Sébastien dans la cathédrale. Puis il ajouta: «En France il y a quelques belles peintures. Le roi possède dans plusieurs châteaux et dans plusieurs maisons de plaisance une innombrable quantité de beaux ouvrages; par exemple à Fontainebleau, où travaillèrent ensemble pendant longtemps deux cents peintres bien payés, et à la maison de plaisance, où il se renferme volontairement quelquefois et qu'il nomme Madrid en souvenir de Madrid d'Espagne, où il fut prisonnier».

— Je crois, dit messire Lactance, avoir entendu maître François de Hollande, citer tout à l'heure parmi les ouvrages de peinture les statues que vous avez, seigneur Michel Ange, sculptées en marbre, et je ne comprends pas comme l'on peut confondre deux arts si différens.

Je ne pus m'empêcher de rire et avec la permission du maître je répondis: — Je vais éviter cette peine au seigneur Michel Ange et répondre au seigneur Lactance, pour éclaircir cette doute qui, de ma patrie m'a suivi jusqu'ici. Si vous trouvez que les métiers qui ont le plus besoin d'art, de raisonnement et de grâce, sont ceux qui se rapprochent le plus du dessin, vous devez, à plus forte raison, ne pas en séparer la sculpture qui y est si étroitement liée, qui en procède et qui, au fond, n'est rien autre que le dessin même, bien qu'il y ait des personnes qui la croient un art différent. Elle est condamnée à être soumise à la peinture qui la domine, et j'en donnerai pour preuve suffisante, connue de leurs seigneuries, que dans les livres Phidias et Praxitèle sont appelés peintres, tandis qu'il est bien certain qu'ils étaient sculpteurs, comme nous le prouvent les statues de marbre placées ici près de nous à Monte-Cavallo. Elles furent envoyés en don à Néron, et dernièrement elles ont donné le nom de Mont-Cavallo à l'emplacement où elles sont. Si cela ne suffit pas, je dirai encore que Donatello (lequel, avec la permission du seigneur Michel An-

ge, fut un des premiers parmi les modernes qui se fit en Itaeli un nom célèbre par la sculpture) ne donnait à ses disciples d'autre précepte que celui de dessiner, voulant en une seule doctrine leur transmettre tout l'art de la sculpture. La même chose est affirmée par Pomponius, sculpteur, dans son livre *de re statuaria.* Mais pourquoi irais-je si loin chercher des preuves et des exemples, lorsqu'ils se trouvent sous ma main? Je dis donc que le grand dessinateur Michel Ange, ici présent, sculpte aussi bien le marbre, ce qui n'est point sa profession, et mieux encore, s'il est possible, qu'il ne peint avec son pinceau sur la toile; lui-même m'a dit plusieurs fois qu'il trouve moins difficile le travail du ciseau que le maniement des couleurs, et qu'il regarde comme plus grande chose de faire un trait magistral avec la plume qu'avec le ciseau. De plus, un bon dessinateur pourra, s'il veut, sculpter en marbre et ciseler en bronze ou en argent de très grandes statues en relief, grande chose sans doute, sans jamais avoir tenu en main les outils nécessaires à cet effet, et cela par la seule force du dessin; tandis que le statuaire ne saura pas se servir des pinceaux ni même faire un trait de vaillant maître. J'ai pu en juger, il y a peu de jours, chez Baccio Bandinelli, sculpteur, que je rencontrai s'essayant à peindre à l'huile sans pouvoir y réussir. Michel Ange, Raphael et Balthasar de Sienne, peintres célèbres, ont enseigné l'architecture et la sculpture; et Balthasar de Sienne, n'ayant étudié que peu de temps, est devenu l'égal de Bramante, eminent en architecture, et qui a employé toute sa vie à l'étude de cet art: encore disait-on que le premier l'emportait sur l'autre par la fertilité de l'invention l'élégance et la hardiesse du dessin. Notez, je vous prie, que je ne parle que des grands artistes.

Michel-Ange, prenant la parole, ajouta: — Messire Lactance, je vous dirais de plus, pour aider maître François, que le peintre vraiment habile dans son art sera instruit non-seulement dans les arts libéraux et autres sciences, telles que la sculpture et architecture qui appartiennent à sa profession, mais encore dans tous les autres métiers manuels qu'il y a au monde. S'il veut, il travaillera avec plus d'art que les maîtres mêmes de ces métiers: c'est au point que parfois quand j'y réfléchis, je crois ne trouver parmi les hommes qu'un seul art ou science, qui est le dessin ou peinture dont tous les autres procèdent ou font partie. En effet, examinant tout ce qui se fait dans la vie, vous verrez que chacun s'occupe, sans le savoir, à peindre ce monde, soit en inventant et créant de nouvelles formes et figures pour les habillemens et différens costumes, ou pour les édifices et habitations, soit en cultivant les champs et labourant la terre par sillons et par dessins, soit en naviguant sur les mers soit en s'exposant aux dangers des combats; enfin même dans les funérailles, ainsi que dans toutes nos opérations, dans tous nos mouvemens et dans toutes nos actions. Je laisse de côté tous les métiers et tous les arts dont la peinture est la source principale; les uns sont des fleuves qui en découlent, tels que la sculpture et l'architecture; d'autres tels que les découpures aux ciseaux et autres choses semblables et inutiles occupations, sont des marais sans issue, reste de l'inondation que la peinture causa lorsque dans les anciens temps elle déborda de tous côtés, soumetant tout à son empire. Les ouvrages des romains nous prouvent que tout chez eux se faisait selon les lois de la peinture; aussi bien les ornemens de leurs édifices et de leurs monumens que les ouvrages d'or, d'argent et d'autres métaux; de même que tout ce qui tient à l'élégance de leurs médailles, à leurs costumes et à leurs armures, à leurs triomphes et à leurs autres cérémonies. Toutes leurs œuvres laissent voir clairement que dans le temps qu'ils dominaient sur la terre, la peinture était reine universelle et maîtresse absolue de tous leurs arts et de toutes leurs sciences; elle embraissait jusqu'à l'écriture et jusqu'à l'étude de l'histoire. De sorte qu'en considérant bien les œuvres humaines, on trouvera certainement qu'elles sont toutes ou le dessin même, ou une partie du dessin; et que le peintre, ayant le pouvoir d'inventer ce qui n'a point encore existé, saura exercer tous les métiers avec plus d'élégance que les maîtres mêmes, quand ceux-ci ne sont ni peintres ni dessinateurs.

— Je suis satisfait, répondit Lactance, et je connais mieux maintenant la force de la peinture, laquelle comme vous dites, se retrouve dans toutes les choses des anciens et même dans leur manière d'écrire et de composer. Peut-être que, malgrè vos profondes et sages réflexions, vous n'aurez pas accordé autant d'attention que je l'ai fait à la grande conformité que les lettres ont avec la peinture; car pour celle de la peinture avec les lettres vous l'avez remarquée. Elles sont sœurs et tellement unies, que l'une sans l'autre reste imparfaite, quoiqu'il semble aujourd'hui qu'on les ait en quelque sorte séparées. Néanmoins tout homme savant et versé dans une science quelconque, ne laissera pas de s'apercevoir, que dans tous ses ouvrages il exerce de plusieurs manières les fonctions d'un sage peintre, lorsqu'il met tous ses soins et toute son attention à enrichir et à orner ses pensées des couleurs les plus variées. Maintenant ouvrons les livres des anciens; nous verrons que les plus célèbres ne sont qu'une suite de tableaux et de peintures, et il est évident que ceux qui sont plus lourds, et plus confus n'ont ces défauts que parce que l'écrivain n'était point habile dessinateur et qu'il ne savait pas bien tracer et diviser son ouvrage. Quintilien, dans sa Rhétorique, ordonne non-seulement que l'orateur emploie le dessin dans la distribution des mots; mais de plus il veut qu'il sache tracer et dessiner de sa propre main. De là vient, seigneur Michel Ange, qu'on dit quelquefois d'un homme de lettres ou d'un prédicateur, c'est un peintre habile; et d'un bon dessinateur, c'est un savant homme. Nous voyons que dans l'antiquité la peinture et la sculpture étaient confondues sous le nom de peinture, et que du temps de Démosthènes on nommait l'écriture antigraphie, ce qui signifie dessin. Ce mot étant commum à ces deux sciences, on pouvait dire écriture d'agatharque ou dessin d'agatharque. Je pense que chez les egyptiens tous ceux qui voulaient écrire ou exprimer quelque chose avaient coutume de le dessiner, car leurs lettres ou hiéroglyphes représentaient des animaux et des oiseaux, comme on le voit sur quelques obelisques de cette ville, apportés d'Egypte. Si nous en venons à la poésie, il ne me sera pas très difficile de montrer qu'elle est parfaitement sœur de la peinture. Afin que le seigneur François sache le besoin qu'il a de la poésie, et combien il peut retirer d'utilité de ce qu'elle a de meilleur, je vais maintenant, quoique cette tâche convînt mieux à un jeune homme qu'a moi, lui faire voir combien les poètes ont à cœur leur profession; et cependant, lorsqu'ils vantent et qu'ils exaltent leur génie libre d'entraves ils semblent n'avoir en vue que d'enseigner les beautés de la peinture, de montrer ce qu'elle doit suivre, et ce qu'elle doit eviter; c'est à peindre qu'ils ont employé la suavité et l'harmonie de leurs vers, la force et l'abondance de leurs paroles. Une des choses auxquelles ils mettent le plus de soin et d'application, je parle des bons poètes, c'est à bien peindre ou à bien imiter; tous leurs efforts ont pour but d'atteindre la perfection d'un bon tableau. Celui-là seul, qui peut y parvenir, est excellent et renommé.

Je crois voir le prince des poètes, Virgile, couché au pied d'un hêtre, peignant comme il l'a fait dans ses vers, tantôt les formes et les beautés de deux vases façonnés par Alcimedon; tantôt une grotte ombragée par la vigne sauvage; tantôt les chèvres broutant le feuillage des saules: tantôt des monts d'azur et la fumée qui s'élève des cabanes. Je crois le voir tout un jour appuyé sur sa main, attentif à la fureur des vents, qui amoncélent les nuages, s'étudier à peindre la tempête soulevée par Éole, à nous montrer le port de Carthage au fond d'une baie, l'île qui lui est opposée, avec les récifs et les bois qui l'entourent. Ensuite il peint l'incendie de Troie; plus tard il représente des fêtes en Sicile et auprès de Cumes;

puis la route des enfers couverte de monstres et de chimères; puis les âmes qui passent l'Achéron, les Champs-Elysées, la félicité des bons, la peine et les tourments des impies. Il peint après cela les armes forgées par Vulcain; puis encore une amazone, la valeur de Turnus, la confusion des batailles, la mort de vaillants guerriers, les riches dépouilles et les trophées. Lisez tout Virgile vous verrez qu'il ne fait que l'office d'un Michel Ange. Lucain emploie cent feuilles à peindre une enchanteresse et l'engagement d'une terrible bataille. Ovide tout entier n'est qu'une suite de tableaux. Ici est peint le palais du sommeil; là ce sont les murailles de la superbe Thébes. Lucrèce aussi est peintre, de même que Tibulle, que Catulle et que Properce; l'un peint une fontaine et le bois voisin avec un berger qui joue de la flûte au milieu de ses brebis, l'autre un autel champêtre et les nymphes qui dansent à l'entour. Celui-là nous dessine Bacchus enivré, entouré de folles bacchantes, et le vieux Silène, près de tomber de son âne, soutenu par les bras robustes d'un satyre qui porte une outre. Les poètes satiriques nous tracent la peinture du Labyrinthe. Et que fait Martial dans ses épigrammes? Et les poètes lyriques et les tragiques et les comiques que font-ils sinon peindre avec art? Ce que je dis n'est point inventé, chacun d'eux avoue qu'il peint et nomme la peinture, une muette poésie.

— C'est une erreur, disje, seigneur Lactance, de donner le nom de poésie muette à la peinture. Il me semble que les poètes n'ont pas su comprendre combien la peinture est plus éloquente que sa sœur, et je soutiens que c'est plutôt la poésie qui est muette!

Alors la marquise me dit :

— Et vous, espagnol (1), comment pourrez-vous prouver ce que vous avancez; que la poésie est muette, et que la peinture ne l'est pas.

— Je n'oserai, répondis-je, occuper l'attention de votre excellence, avec mon peu de savoir, moi disciple d'une dame muette et sans langue? D'ailleurs il se fait tard, et comment vouloir que je fasse l'éloge d'une amante en présence même de son mari et de cette honorable société qui connaît tout son mérite? Je pourrais l'entreprendre s'il se trouvait ici quelque antagoniste obstiné, car il me serai plus facile de vaincre un tel ennemi que de contenter de tels amis. Cependant si votre excellence a le désir de m'entendre balbutier, car je ne sais pas parler, je m'efforcerai de la satisfaire. Au reste je ne veux pas me poser comme ennemi de la poésie, à laquelle je dois beaucoup en ce qui touche ma profession, et la perfection que j'ai désir d'atteindre; je veux être seulement le défenseur de cette autre dame à laquelle je suis encore plus dévoué; pour laquelle seule j'estime la vie, et qui je l'avoue, est celle, toute muette qu'elle est, qui m'a délié la langue et la voix (2).

....

....

Non-seulement les personnes instruits restent satisfaites à la vue de la peinture, mais encore l'ignorant, l'homme du peuple, la vieille femme, et bien plus, l'étranger, sarmate, perse ou indien qui jamais n'a entendu les vers d'Homère ou de Virgile, muets pour lui, comprendra promptement une peinture et en éprouvera du plaisir. Le barbare cessera de l'être en ce moment par l'éloquence de la peinture, ce qu'aucune autre poésie, ce que nulle mesure de vers n'eût pu produire......

....

....

Cependant, je laisse le jugement de ce procès à la muse Calliope et me tiendrai pour satisfait de sa sentence.

(1) Nous voyons souvent dans ce manuscrit les deux nationalités se confondre dans les idées des interlocuteurs *(Note de l'auteur des lettres)*.

(2) Ici, François de Hollande devient prolixe. C'est au moins l'effet qu'il a produit sur moi. J'ai supprimé plusieurs pages, et je reprends son argumentation à l'endroit où il devient concluant *(Note de l'auteur des lettres)*.

Ayant dit cela, je gardai le silence.

La marquise alors me fit la faveur de m'adresser ces paroles flatteuses :

— Maître François, vous avez si bien combattu pour votre amante la peinture, que si maître Michel Ange ne donne point une égale preuve d'amour pour elle, peut-être obtiendronsnous qu'elle fasse divorce et qu'elle vous suive en Portugal.

Michel Ange ajouta en souriant :

— S' il nous a dit ce que nous venons d'entendre, c'est parce qu'il sait que le divorce est déjà fait et que je la lui ai cédée tout entière, ne me sentant pas les forces que demandent de telles amours.

— J'avoue, dis-je, madame, qu'il me l'a cédée; mais elle ne veut point me suivre, de manière qu'elle ne sortira point d'Italie. En eusse-je le pouvoir, je ne la voudrais pas voir encore dans ma patrie, parce que bien peu la savent estimer. Mon sérénissime roi lui-même ne la protégerai pas, si ce n'est en temps de grand loisir. Lorsqu'il y a quelque bruit de guerre, elle pourrait s'ennuyer beaucoup, et peut-être irait-elle un jour se précipiter dans l'Océan, qui est là tout proche, ce qui me ferait répéter souvent ces vers :

Audieras et fama fuit : sed carmina tantum
Nostra valent, Lycida, tela inter martia, quantum
Chaonias dicunt aquila veniente columbas.

Mais si elle pouvait être de quelque utilité en temps de guerre, pour lors je la désirerais.

— Je vous comprends, dit la marquise; mais comme aujourd'hui la journée a été bien employée, nous reviendrons à votre idée un autre dimanche.

Cela dit, elle se leva et nous tous avec elle, et chacun sortit.

IIIe Partie du Dialogue sur la peinture

Non seulement le dimanche suivant nous ne pûmes nous réunir avec la marquise et Michel Ange, mais encore le dimanche d'après il s'en fallut de peu que nous n'en fussions empêchés, parce que l'on célébrait en ce jour dans la ville de Rome la fête des douze chars de triomphe, sur la place Navonne (cirque agonal) à la manière des anciens. Voici ce que c'était que cette fête : Le cortège sortait du Capitole avec tant de magnificence et rappelait tellement l'antiquité, qu'on se serait cru transporté au temps des empereurs et des triomphateurs romains. Ces fêtes avaient lieu à l'occasion du mariage du seigneur Octave, fils du prince Louis et neveu du pape notre saint père Paul III, avec madame Marguerite, fille adoptive de l'empereur, laquelle, peu de temps auparavant, avait été mariée à Alexandre de Médicis, duc de Florence, celui qui fut si malheuresement tué par trahison dans cette ville. Comme elle se trouvait veuve, jeune et belle, sa sainteté et sa majesté la marièrent au seigneur Octave, très jeune et très galant cavalier. C'est pourquoi la cour et toute la ville les fêtaient autant que possible, tantôt de jour par des fêtes somptueuses, tantôt de nuit par des festins et des banquets, tandis que la ville semblait enflammée par les feux et par les illuminations, surtout le château Saint-Ange. Telle fut la fête du mont Testaccio avec vingt taureaux et vingt charriots attachés, dont on fit un spetacle public sur la place de Saint-Pierre; telle fut aussi la course que firent les buffles et les chevaux dans tout la longueur de la rue de Notre-Dame-de-Transtevere jusqu'à la place du Palais; et de même la fête dont je parle, des douze chars de triomphe dorés et enrichis d'un grand nombre de figures en relief et de nobles devises, sur lesquels chars étaient placés les romains et les chefs des quartiers de Rome, vêtus à l'antique avec tout le luxe et tout la richesse possible. Ils étaient suivis par cent fils de citoyens, montés sur de surperbes chevaux et richement vêtus avec une pompe vraiment antique, surpassant de beaucoup les vê-

tements de velours, les plumes et cette variété infinie de nouvelles modes et de nouveaux costumes, dont l'Italie abonde par-dessus tous les autres pays d'Europe. Je regardai descendre du Capitole toute cette noble phalange et son cortège d'infanterie; je considérai ces chars et ces costumes antiques; je vis passer le seigneur Julien Cesarini, qui portait l'étendard de la ville de Rome; il était monté sur un cheval caparaçonné, revêtu de brocard noir et d'armes blanches. Après quoi je me dirigeai du côté de Mont-Cavallo; puis je fus me promener sur le chemin des Thermes où je donnai un libre cours à mes réflexions.

J'ordonnai à mon serviteur d'aller jusqu'à Saint-Silvestre, pour savoir si par hasard la marquise ou maître Michel Ange s'y trouvaient. Il ne tarda pas à venir me dire que le seigneur Michel Ange, le seigneur Lactance et frère Ambroise étaient rassemblés dans la cellule de celui-ci, qui habitait dans le couvent, mais qu'il n'était pas question de la marquise. Je ne laissai pas de me diriger vers Saint-Silvestre, mais à la vérité avec l'intention de passer outre et de retourner vers la ville, lorsque je vis venir Diogo Çapata, homme très dévoué à la marquise, personnage honorable et mon ami. Comme nous nous trouvions, moi à cheval, lui à pied, force me fut de mettre pied à terre. Il me dit qu'il venait de la part de la marquise. Nous entrâmes donc à Saint-Silvestre; et au même instant, voilà que les seigneurs Michel Ange et Lactance s'avançaient pour aller au jardin passer l'heure de la sieste au milieu des arbres, de la verdure et des fontaines.

— Soyez les bien venus, nous dit messire Lactance, car vous ne pouviez arriver plus à propos; c'est très bien à vous, d'être du petit nombre de ceux qui savent fuir la confusion de la ville et s'abriter dans ce port tranquille.

— Tout cela est très bien, répondis-je, mais cet éloge ne nous console pas suffisamment d'une aussi grande perte, que celle de ne pas avoir ici tout ce qui nous manque.

— Vous parlez de madame la marquise, dit Michel Ange, et vous avez si grandement raison que sans votre arrivée j'étais assez disposé à m'en aller.

Parlant de la sorte, nous fûmes nous asseoir sur une terrasse qui se trouvait dans le jardin, au pied de quelques lauriers; nous y étions tous placés fort à notre aise, appuyés sur les lierres verdoyants qui tapissaient la muraille; de là nous découvrions une bonne partie de la ville, dont la vue était remplie de charme et de majesté antique.

— Ne perdons pas tout, dit le seigneur Diogo Çapata, après avoir excusé la marquise; et tirons quelque partie d'une si bonne société, en continuant, seigneurs, la belle conversation de ces jours passés sur la très noble peinture. Madame la marquise m'a envoyé ici avec grande peine; car elle aurai bien voulu y assister. Elle m'a chargé de retenir et lui rapporter tout ce dont il serait question, sans perdre un mot. Mon devoir est de garder le silence sur les choses qui ne sont pas de mon ressort; le votre est de donner matière d'instruction à qui vous écoute.

— Déjà le seigneur Michel Ange, répondis-je, se trouve engagé à remplir les désirs de madame la marquise, c'est-à dire à démontrer si la peinture est de quelque utilité en temps de guerre, car je me souviens que son excellence avait fixé le dimanche passé pour traiter cette matière.

Ces mots excitèrent l'hilarité; puis Michel Ange ajouta:

— Ainsi donc maître François vous voulez que madame la marquise ait autant d'empire absente que présente. Eh bien, puisque votre foi est si grande, je ne veux pas que vous la perdiez par ma faute.

Chacun ayant donné son approbation, Michel Ange commença à parler.

— Quoi de plus utile dans les affaires et dans les entreprises de guerre que la peinture? Quelle chose peut rendre de plus grands services dans les siéges et dans les surprises? Ignorez-vous que lorsque le pape Clément et les espagnols vinrent mettre le siége devant Florence, les assiégés ne furent longtemps défendus, pour ne pas dire la ville délivrée, que par le moyen du peintre Michel Ange? Les chefs et les soldats du dehors, furent longtemps arrêtés, ils tombaient victimes des machines que j'avais fait élever sur les tours. Pendant une nuit je faisais couvrir les dehors des murs de sacs de laine, pendant une autre je faisais retirer la terre: j'y substituais de la poudre avec laquelle je brulais le sang des castillans; je faisais sauter dans les airs leurs membres déchirés. C'est ainsi que je trouve la peinture non-seulement utile, mais nécessaire pendant la guerre. Elle sert pour les machines et pour les instruments de guerre, tels que les catapultes, les béliers, les balistes, les tortues, les tours armées de fer et de ponts. Il est vrai que dans ce méchant siècle de fer, on ne se sert plus de ces sortes de machines, et ce sont les bombardes qui les remplacent; mais le dessin n'est pas moins nécessaire pour donner une forme convenable aux bombardes, aux canons épais, aux arquebuses, et surtout pour les plans et les proportions des forteresses, des châteaux forts, des bastions, des remparts, des fossés, des mines et contremines, des retranchements, des casemates, des redoutes, des terrasses, des demi-lunes, des embrasures et des créneaux. En outre le dessin est nécessaire pour jeter des ponts, pour la confection des échelles, pour le placement des camps, pour l'ordre de bataille, pour la formation des escadrons; pour la variété et pour la forme des armes; pour la distinction des bannières et des étendards; pour les divises des écussons et des cimiers; il est utile pour les nouvelles armoiries, pour les blasons et pour les timbres qu'on donne sur le champ de bataille à ceux qui se sont distingués par des actions de valeur; elle est utile aussi pour les caparaçons en donnant aux peintres secondaires l'idée de la manière dont ces choses doivent être exécutées. Pour les grands princes, tout ces choses peuvent être faites par de bons artistes, de même que la peinture des écussons et des tentes. Enfin la peinture sert à choisir avec discernement et à bien assortir les couleurs des livrées, ce que peu de gens savent faire. (1)..........................

....

....

Michel Ange, s'arrêtant ici pour se reposer, Diogo Çapata dit:

— Je crois bien, maître Michel Ange, qu'en revêtant de si belles armes la dame des pensées de François de Hollande, vous ayez désarmé l'empereur Charles, sans faire attention que nous sommes ici plus de partisans des Colonnes que des Ursins. Or je ne puis autrement me venger qu'en vous priant, puisque vous avez si bien montré ce que vaut la peinture dans la guerre, de dire maintenant ce qu'elle peut faire pendant la paix. Vous lui faites jouer, il me semble, un rôle trop brillant sous le règne des armes pour qu'il vous soit possible de lui en donner un aussi beau sous le règne de la toge.

Michel Ange souriant lui répondit:

— Que votre seigneurie ne me juge pas partisan des Ursins, quand nous sommes sous l'influence de la marquise, sans quoi vous me verriez de suite transformé en une de ces colonnes que l'écrevisse voulait atteindre. Si j'ai eu beaucoup de mal pour montrer l'utilité de cet art en temps de guerre, il me sera, j'espère, bien moins difficile de faire voir ce qu'il vaut en temps de tranquillité et de paix. Dans les états et seigneuries qui se gouvernent par un sénat et par un système républicain, nous voyons qu'on se sert beaucoup de la peinture pour les ouvrages publics; on l'emploie dans les dômes et dans les églises, dans les palais de justice, dans les tribunaux, dans les portiques, dans les salles de réunion, dans les bibliothèques, dans les palais et dans d'autres décorations publiques. Chaque noble citoyen possède en

(1) J'ai supprimé ici plusieurs pages que m'ont paru offrir peu d'intérêt
(Note de l'auteur des lettres).

propre bon nombre d'ouvrages de peinture dans ses palais, dans ses chapelles, dans ses maisons de plaisance; mais si, là ou il n'est permis à personne de se montrer plus élevé que son voisin, on confie aux peintres des entreprises qui les rendent riches et contents, combien, à plus forte raison, cet art utile doit-il être employé dans les états obéissants et pacifiques, où Dieu a permis qu'une seule personne fût en état de faire toutes les dépenses grandioses, et tous les ouvrages somptueux que son gout et sa glorie peuvent désirer. On l'emploiera d'autant mieux dans les monarchies, que c'est un art si riche en lui-même qu'il peut faire plus de choses là ou il n'y a pas trop de maîtres. Dans les arts, une seule volonté fait plus que ne peuvent les volontés réunies de beaucoup d'hommes. Un prince ferait beaucoup de mal, je ne dis pas seulement aux beaux arts, mais à lui-même, si lorsqu'il peut obtenir la tranquillité et la paix sainte, il ne se disposait pas à faire de grandes entreprises de peinture, autant pour l'ornement et la gloire de ses états que pour sa satisfaction particulière et le délassement de son esprit. En temps de paix, il y a tant de choses où l'on peut tirer parti de la peinture, que vraiment il semble qu'on n'ait obtenu la paix, après tant de fatigues et de guerres, qu'afin de donner le moyen d'exécuter ces œuvres et ces entreprises avec la tranquillité qu'elles demandent et qu'elles méritent. Employer la peinture en temps de paix, c'est aussi en quelque sorte une justice, car c'est reconnaître les services qu'elle a rendus en temps de guerre.

— Et quelle renommée resterait-il d'une victoire remportée ou d'un haut fait d'armes, si pendant la paix la peinture ou l'architecture n'en consacraient la mémoire par des arcs de triomphe, par des tombeaux et par d'autres monuments: elle est donc une chose grande et nécessaire parmi les hommes? César Auguste, après avoir retabli la paix entre toutes les nations et avoir fermé les portes de fer du temple de Janus, n'ouvrit-il pas celles des trésors de l'empire pour dépenser plus d'argent pendant la paix qu'il ne l'avait fait pendant la guerre? Peut-être, parmi tant d'œuvres magnifiques dont il orna le Mont Palatin et le Forum, paya-t-il pour une figure peinte autant que lui coûtait en un mois une cohorte de soldats. Ainsi les grands princes doivent désirer la paix pour faire exécuter de grands ouvrages de peinture qui seront l'ornement et la gloire de leurs états, et dont ils retireront des jouissances paisibles pour les yeux et pour l'esprit.

—Je ne sais, dis-je, seigneur Michel Ange, comment vous me prouveriez qu'Auguste ait pu dépenser autant pour une figure peinte que pour un mois de la solde d'une cohorte de soldats, mais je sais que si vous disiez cela en Espagne, on aurait plus de peine à vous croire qu'à trouver en Italie des peintres assez malicieux pour représenter l'empereur avec des jambes d'écrevisse et la devise: *Plus ultra*.

Ces mots excitèrent le rire une second fois, malgré l'absence de la marquise; puis le seigneur Michel Ange dit:

—Je sais qu'en Espagne on n'est pas si généreux pour la peinture qu'en Italie; habitué à recevoir de faibles sommes, vous devez être étonné des grandes récompenses qu'on accorde ici aux peintres. Je suis bien informé de cette particularité ayant eu un serviteur portugais; aussi les peintres vivent et ce rencontrent ici et non en Espagne. Vous verrez partout les espagnoles faisant parade de nobles sentiments, s'extasier devant des tableaux, les porter aux nues par leurs éloges; puis si vous les pressez, ils n'ont pas le courage de commander le plus petit ouvrage ni de le payer, et ce que je tiens pour plus méprisable encore, c'est qu'ils s'étonnent quand on leur dit qu'il y a en Italie des personnes qui mettent un si haut prix à des peintures.

—Selon moi, ils n'agissent pas en cela avec la noblesse qu'ils disent avoir. Ils ont tort de déprécier ce qu'ils ont admire avant qu'il fût question de prix, car ils se manquent à eux-mêmes; ils avilissent la noblesse dont ils se vantent et non pas cet art qui sera apprécié tant qu'il y aura des hommes et des villes en Italie. C'est pourquoi un peintre ne doit pas vouloir l'être hors du pays où nous sommes, et vous, maître François de Hollande, si vous espérez vous distinguer par l'art de la peinture en Espagne ou en Portugal, je vous dis d'avance que vous vous bercez d'une espérance vaine et trompeuse. Suivant mes conseils vous devriez vivre plutôt en France ou en Italie, où le talent est honoré et la haute peinture très estimée. Pour vous en convaincre, je vous citerai des particuliers et des seigneurs qui encouragent les arts sans les aimer beaucoup; par exemple, André Doria, qui fit peindre magnifiquement son palais et qui récompensa avec générosité maître Perino, auteur de cet ouvrage; ou le cardinal Farnèse, qui ne sait ce que c'est que la peinture et qui a fait un très honnête traitement au même Perino, seulement pour l'appeler son peintre, lui donnant vingt cruzades par mois et la table avec un domestique et un cheval, lui payant en outre très bien ses ouvrages.

— Voyez ce qu'a fait le cardinal della Valle, ou le cardinal de Cesis; même le pape Paul, qui n'est ni grand connaisseur ni grand amateur de peinture, et qui cependant en agit fort bien avec moi, du moins beaucoup mieux que je ne demande; voilà Orbino, mon domestique, auquel, rien que pour broyer mes couleurs, il donne dix cruzades par mois outre sa nourriture au palais. Je ne parle pas de ses vaines faveurs et de ses caresses dont quelquefois je suis honteux. Que dirai-je maintenant du joyeux Sébastien de Venise, auquel le pape a donné le sceau du plomb avec tous les honneurs et profits qui appartienent à cette charge, quoique le paresseux artiste n'ait peint à Rome que deux seuls ouvrages qui n'auront pas surpris beaucoup messire François? Vous voyez donc que dans notre pays, même ceux qui ne font pas beaucoup de cas de la peinture, la récompensent bien mieux que ne le font en Espagne et en Portugal ceux qui lui font le plus d'honneur. Ainsi je vous conseille, comme je conseillerai à un fils, de ne pas partir d'ici, car je crains, si vous le faites, que vous n'ayez à vous en repentir.

—Je vous rends grâce de votre conseil, seigneur Michel Ange, lui dis-je, toutefois je sers le roi du Portugal, c'est le pays où je suis né, où j'espère mourir, et non pas en Italie. Mais puisque vous dites qu'il y a une si grande différence dans l'évaluation de la peinture entre l'Italie et l'Espagne, accordez-moi la faveur de m'enseigner comment on doit l'apprécier, parce que je suis en cela tellement incertain que je n'ose me fier à mes lumières pour estimer la valeur d'un ouvrage.

— Qu'appelez-vous apprècier? me repondit-il. La peinture dont nous parlons, prétendez-vous qu'on la paie par estimation? ou bien que quelqu'un sache l'estimer? Quand je dirais tel ouvrage vaut un grand prix pour avoir été fait par la main d'un habile homme, qui saurait fixer ce prix? Selon moi, le temps même qu'un peintre met à faire un ouvrage ne fait rien à la chose. Je regarde comme de très peu de valeur, tel ouvrage qu'il a fallu des années pour mettre à fin, si l'auteur ne connaît pas son art, quoiqu'il ait le nom de peintre, car les ouvrages ne doivent pas être appréciés par la durée du travail perdu et inutile, mais bien par le mérite et par l'habilité de la main qui les a produits. S'il en était autrement l'on ne paierait pas à un avocat, pour une heure d'étude passée à examiner un cas important, une somme supérieure à celle qu'un tisserand peut avoir de toutes les toiles qu'il aura tissées dans toute sa vie. On estime les ouvrages de l'art au dessus du travail du cultivateur qui gagne son pain à la sueur de son front et cette diversité fait la beauté du monde. Ainsi je trouve bien sotte tout évaluation, parce que ni le bon ni le mauvais connaisseur ne sont en état de la faire. Quelquefois l'on estime beaucoup des ouvrages qui valent peu, et dans d'autres cas on ne paie pas même le soin avec lequel ils sont faits, ni le déplaisir que le peintre ressent de savoir qu'on doit estimer son ouvrage et qu'il doit demander son salaire à l'igno-

rant trésorier. Je ne crois pas que les anciens peintres eussent été bien satisfaits de vos évaluations à l'espagnole; car nous lisons qu'il y en eut de si généreux et de si splendides que sachant que dans leur patrie il n'y avait pas assez d'argent pour payer leurs ouvrages, ils les donnaient libéralement, quoiqu'ils leur eussent coûté beaucoup de temps, de peine et d'argent. Tels furent Zeuxis, Eracléotes et Polignote Thasien. D'autres étaient d'un caractère si bouillant qu'ils détruisaient et brisaient des ouvrages achevés avec tant de soins et d'études, parce qu'on ne les leur payait pas ce qu'ils valaient. Tel fut ce peintre à qui César avait commandé un tableau pour lequel il demandait une si forte somme que César ne voulait pas la donner. Alors le peintre voulut briser son ouvrage, malgré les larmes de sa femme et de ses enfants qui déploraient une si grande perte; mais l'empereur en agit d'une manière digne de lui, en doublant la somme demandée: «Tu es bien fou, dit-il au peintre, si tu crois l'emporter sur César».

— Maintenant, seigneur Michel Ange, dit l'espagnol Çapata, veuillez éclaircir un doute qui m'embarrasse sur l'art de la peinture. Pourquoi a-t-on l'habitude de peindre, comme on en voit en beaucoup d'endroits de cette ville, des monstres et des animaux fantastiques, les uns avec des visages de femme et des queues de poisson, d'autres avec des pieds de tigre et avec des ailes, d'autres avec des visages d'homme, des corps de chevaux ou des pieds d'aigle, enfin tout ce qui vient à la fantaisie du peintre et qui jamais n'a existé?

— C'est avec plaisir, dit Michel Ange, que je vous expliquerai pourquoi l'on peint ce qui ne s'est jamais vu au monde et combien est raisonnable une telle licence, parce que des gens de peu d'intelligence ont coutume de dire que c'est pour blâmer les peintres qu'Horace a écrit ces vers.

....Pictoribus atque poetis,
Quid libet audendi semper fuit æqua potestas:
Scimus et hanc veniam petimus damusque vicissim.

Loin d'être injurieux pour les peintures, ces vers sont au contraire en leur faveur, puisqu'ils disent que les poètes et les peintres ont la liberté d'oser ce qui leur plaît et ce qui est convenable: liberté dont ils ont toujours joui. S'il arrive, ce qui est rare, que quelque grand peintre fasse un ouvrage en apparence faux et mensonger, cette fiction sera conforme à la vérité, car il ne fera pas des choses qui ne puissent pas être: ainsi il ne fera pas la main d'un homme avec dix doigts; un cheval avec des oreilles de taureau, et une croupe de chameau; il ne dessinera pas le pied d'un éléphant avec des articulations comme celui d'un cheval: il ne fera pas le bras ou le visage d'un enfant comme celui d'un vieillard; il ne mettra pas une oreille, un œil, un doigt hors de leur place; il ne lui est pas même permis de tirer au hasard un muscle au travers d'un bras: voilà ce qui serait de la fausseté. Mais si pour mieux décorer un endroit, il change, dans les ornements qui sans cela n'auraient aucune grâce, quelque membre en un autre de différent genre, comme par exemple s'il fait un griffon ou un cerf qui se termine en dauphin, ou de tout autre façon qui lui convient; s'il met des ailes à la place des bras; les membres que le peintre aura substitués, qu'ils soient les membres d'un lion, d'un cheval, ou d'un oiseau, seront cependant parfaits dans leur genre; et alors quoique tout cela soit hors de nature et que cela paraisse monstrueux ce n'en sera ni moins bien pensé, ni moins bien inventé. Maintenant vous comprendrez mieux la raison pour laquelle on peint quelquefois de ces monstres. C'est pour délecter et délasser les sens; c'est pour le plaisir des yeux mortels qui souvent désirent voir ce qu'ils n'ont jamais vu, et ce qui leur semble de pouvoir être. Il faut de plus prendre en considération l'insatiable fantaisie humaine qui, fatiguée de voir un édifice avec des colonnes, ses fenêtres, et ses portes, se complaît à la vue de tel autre bâtiment dont les ornements simulés lui présentent des colonnes formées d'enfans sortant du calice des fleurs, des architraves et des frontons faits de branches entrelacées, des chambranles composés de cannes légères et d'objets divers tout aussi impossibles, mais qui ont un grand mérite s'ils sont exécutés par une main habile.

Comme Michel Ange s'arrêta, je continuai:

— Ne trouvez-vous pas, seigneur, que ces sortes de fictions conviennent beaucoup plus aux ornemens de quelque maison de plaisance ou de quelque autre lieu semblable, que si l'on y représentait une procession de moines, qui n'est assurément pas une fiction, ou bien le roi David faisant pénitence? Ces derniers sujets seraient à mon sens plus à leur place dans un oratoire. Ne vous semble-t-il pas très convenable pour un jardin ou pour une fontaine d'y peindre le dieu Pan jouant de la flûte, ou une femme avec une queue de poisson ou des ailes, quelque grande que soit d'ailleurs cette fiction? Un artiste ne serait pas plus répréhensible en créant d'autres fictions semblables, pourvu qu'il sût leur assigner la place qui leur convient? Voilà ce que j'avais à dire sur toutes ces choses que certaines personnes appellent des impossibilités en peinture.

....

Maître Michel Ange, voyant que ses paroles n'étaient point perdues avec nous, reprit ainsi:

— La gravité et la décence sont d'une grande importance dans la peinture (1). Bien peu de peintres s'efforcent de s'approprier ces qualités; aussi parmi eux y en-a-t-il beaucoup qui n'ont de l'artiste que le nom. Ceux qui estiment ces qualités sont seuls vraiment grands.

— Est-ce qu'il y a des peintres qui ne pensent pas ainsi? demanda Çapata.

— Il en est des peintres, répondit le grand artiste, comme des autres hommes: le plus grand nombre aime toujours ce qu'il devrait détester, et blâme ce qui mérite le plus d'éloges. Il ne faut pas s'étonner que l'on se trompe si constamment à l'égard de la peinture, art digne seulement des plus hautes intelligences. Peu de personnes savent faire une différence entre l'homme qui n'a du peintre que les pinceaux et les couleurs, et les grands artistes, qui apparaissent à de rares intervalles. De même qu'il y a des gens appelés peintres sans qu'ils méritent ce nom, de même il y a des peintures qui n'en sont pas. Ce qui vous étonnera encore plus, c'est que le mauvais peintre ne peut, ne sait, et ne désire pas dans son imagination faire de bonne peinture, parce que d'ordinaire son ouvrage est à peu près conforme à sa pensée. S'il savait former dans son esprit des images grandes et correctes, il ne pourrait avoir la main tellement gâtée qu'il ne montrât au dehors quelque indice de sa bonne volonté; mais il n'y a que l'esprit qui puisse pénétrer toute la profondeur de cette science et qui soit capable d'y obtenir de grands résultats. Vous comprenez l'extrême différence qu'il y a entre la haute tendance de la peinture et celle qui est moins élevée.

Ici, messire Lactance, qui depuis quelque temps n'avait point parlé, dit ces mots:

— Il y a une imprudence que je ne puis pardonner aux mauvais peintres à l'égard des saintes images qu'ils peignent dans les églises, sans soin et sans dévotion, et je désire que cela soit le sujet du reste de notre entretien. Comment ne pas blâmer la négligence avec laquelle certains artistes représentent les images des saints, avec tant d'ignorance qu'au lieu d'exciter à la dévotion et aux larmes ils provoquent le rire?

Cette entreprise est si grande, ajouta Michel Ange, qu'il ne suffit pas, pour imiter en quelque partie l'image vénérable de Notre Seigneur, qu'un maître soit grand et habile: je soutiens qu'il lui est nécessaire d'avoir de bonnes mœurs, ou même

(1) Je pense que Michel Ange entendait par gravité et décence ce que j'ai exprimé ailleurs, et ce qu'on comprend aujourd'hui selon moi par le mot *style* *(Note de l'auteur des lettres).*

s'il était possible, d'être saint, afin que le Saint-Esprit puisse inspirer son entendement. Nous lisons qu'Alexandre défendit, sous de grandes peines, qu'aucun peintre le représentât, excepté Apelles, parce qu'il le jugeait seul capable de reproduire sa figure empreinte d'une telle sévérité et d'une telle noblesse d'âme qu'elle ne peut être regardée par les grecs sans mériter leurs éloges, et par les barbares, sans leur inspirer de la crainte et de la vénération. Or si un homme formé de poussière fit une telle loi à l'égard de sa personne, avec combien plus de raison les princes ecclésiastiques ou séculiers devraient-ils avoir soin de ne permettre qu'aux plus illustres artistes de leurs états, de peindre la bénignité et douceur de notre Rédempteur, ou la pureté de Notre Dame et des saintes. Ce serait une mesure très louable et qui obtiendrait les suffrages du public. Dans l'Ancien Testament, Dieu ordonna que maîtres qui auraient à garnir et peindre l'arche d'alliance, fussent non seulement parfaits dans leur art, mais de plus inspirés par la sagesse divine. Dieu aussi dit à Moise qu'il inspirerait à son peuple la sagesse et l'intelligence de son esprit, afin qu'il fût capable d'inventer et de faire tout ce qui doit être fait. Mais si Dieu voulut que l'arche de sa sainte loi fût bien décorée et bien peinte, avec combien plus de réflexion et d'étude doit-on chercher à imiter sa divine figure et celle de son fils Notre Seigneur, ou la résignation, la chasteté et la beauté de la glorieuse Vierge Marie retracée par saint Luc l'Évangéliste! La sainte effigie du Sauveur qui se trouve à Saint-Jean de Latran nous en offre un exemple, comme nous le savons tous, particulièrement messire François. Souvent les images mal peintes causent de la distraction et font perdre la dévotion, du moins à ceux qui en ont peu. Celles au contraire qui sont peintes parfaitement, excitent à la contemplation et aux larmes, jusqu'aux moins dévots, en leur inspirant la vénération et la crainte par la gravité de leur aspect.

Alors messire Lactance se tournant vers moi me fit la question suivante:

—Pourquoi maître Michel Ange a-t-il dit tout à l'heure en parlant de l'image du Sauveur: *comme nous le savons tous, particulièrement maître François?*

—Seigneur, lui répondis-je, c'est parce qu'il m'a rencontré déjà deux fois sur le chemin de Saint-Jean de Latran, allant chercher sa divine grâce pour obtenir mon salut.

Comme je m'arrêtais, messire Lactance insista pour que je m'expliquasse mieux. Alors je continuai de la sorte:

—La sérénissime reine de Portugal désirant voir la précieuse figure du Sauveur, en fit demander à notre ambassadeur une copie exacte, mais moi ne me fiant à personne, par le grand désir que j'ai de servir ma souveraine, j'osai me charger de cette entreprise, dont l'exécution était difficile et demandait beaucoup de soin. Je la lui ai envoyée. Mais vos seigneuries peuvent juger des difficultés qu'il m'a fallu surmonter.

—Vous n'êtes pas ami de madame la marquise, dit le seigneur Çapata, puisque vous ne lui avez point montré une chose d'un si grand interêt pour elle; pourtant, dites-moi, maître François, avez-vous fait passer dans votre copie cette sévère simplicité de l'ancienne peinture? Avez-vous pu rendre ce divin regard, qui semble surnaturel, comme il convient au Sauveur?

—C'est ainsi que je l'ai peinte, lui dis-je, et j'ai mis tous mes soins à ne rien ajouter et à ne rien enlever à cette grave et sévère apparence; mais je crains fort que ce qui m'a donné le plus de peine, ne soit justement ce dont on me tiendra le moins de compte en Portugal.

—Ne craignez pas cela, répondit messire Lactance Tolomei. Je pense au contraire que puisqu'on a eu l'esprit d'avoir confiance en votre savoir, on aura aussi celui d'apprécier votre ouvrage, et que même on construira tout exprès un temple pour y placer l'image. Ce qui m'étonne, c'est que vous ayez pu la copier et l'envoyer, parce que ni les papes ni les confrères de Saint-Jean de Latran, n'en ont jamais accordé la permission ni au roi de France ni à de dévotes princesses.

Michel Ange dit aussi: —Il y a lieu d'être surpris de la peine que s'est donnée maître François et des moyens qu'il a employés pour nous enlever de Rome cette importante relique, et qu'il ait pu exécuter cette peinture à l'huile, n'ayant fait jusqu'à ce jour de plus grandes images que celles que peut contenir un morceau de parchemin.

—Comment se peut-il, répliqua messire Lactance, que celui qui n'a jamais peint à l'huile sache le faire, et que celui qui a toujours travaillé en petit, puisse faire de grands tableaux (1)?

Comme je ne répondais rien, Michel Ange prit la parole.

—Que cela ne vous étonne pas, seigneur. Je vais vous faire part de mes sentiments à l'égard de l'art illustre de la peinture. Faites attention. La science du dessin ou du trait, si l'on veut lui donner ce nom, est la source et l'essence même de la peinture, de la sculpture, de l'architecture et de tout genre de représentation, ainsi que la racine de toutes les sciences. Celui qui s'élève au point de s'en rendre maître, possède un grand trésor. Il pourra faire des figures plus hautes qu'aucune tour, soit par le moyen des couleurs, soit sculptées en relief, et il ne trouvera ni mur ni autre espace qui ne soit trop petit et trop resserré pour le développement de ses grandes idées. Il pourra peindre à fresque à la manière d'Italie, avec tous les mélanges et variétés de couleurs que cette manière admet; il pourra exécuter la peinture à l'huile avec autant de suavité et de science que les peintres, et enfin sur un petit espace de parchemin il sera aussi parfait et aussi grand que dans toutes les autres manières de faire. La force du dessin est donc si grande que maître François de Hollande peut peindre tout ce qu'il veut, s'il sait dessiner.

—Je n'ose plus questionner, dit messire Lactance, quoique je sois tourmenté d'un doute.

—Que cela ne vous arrête pas, lui dit Michel Ange, car puisque nous avons sacrifié le jour à la peinture, offrons-lui aussi la soirée qui s'approche.

—Eh bien, dit-il, je désire savoir en quoi consiste cette peinture si élevée et si rare, ou plutôt ce qui la caractérise: est-ce la représentation de tournois ou de batailles, de rois ou d'empereurs couverts de brocarts, de dames richement vêtues, de paysages, de campagnes, de villes? Ou doit-elle représenter des anges, des saints, ou le monde entier? Enfin, doit-elle être rehaussée d'or, d'argent, de couleurs très fines ou très vives?

—La peinture, commença à dire Michel Ange, ne consiste pas dans cet amas de choses que vous venez d'indiquer. Celle dont je parle et dont je fais tant d'éloge ne demande que l'imitation d'une seule des innombrables choses que Dieu immortel, dans sa sagesse infinie, a inventées et créées. Il faut donner à chaque chose, que l'on veut représenter, le degré de perfection qu'elle mérite. Ce qui, à mon avis, constitue l'excellence et la sublimité de la peinture, c'est la parfaite imitation de l'ouvrage de Dieu, que ce soit un poisson ou un oiseau du ciel, ou toute autre créature; et pour cela il n'est besoin ni d'or, ni d'argent, ni de couleurs précieuses, il suffit d'une plume ou d'un crayon, ou d'un pinceau chargé de noir

(1) Nous devons faire remarquer que François de Hollande était enlumineur, et n'était point peintre. Nous aurons lieu de revenir sur cette distinction. Les peintres et les enlumineurs formaient autrefois dans les arts deux catégories aussi distinctes que celles formées de nos jours par peintres d'histoire, et par les peintres en miniature. Il arrive bien qu'un artiste qui fait à l'huile de grands tableaux historiques, fasse un petit portrait à l'huile ou à l'aquarelle; mais jamais à ma connaissance un peintre en miniature ne s'est avisé de vouloir faire de la peinture historique dans de grandes dimensions. Ce que dit Michel Ange, plus loin, est une opinion: moi je ne parle que d'après l'expérience. Ceci soit dit à propos d'un tableau à l'huile attribué à François de Hollande, dont il sera parlé plus loin. *(Note de l'auteur des lettres).*

et de blanc. Imiter parfaitement chacun de ces objets dans son espèce, me semble n'être autre chose que le désir d'imiter Dieu dans ses actions. Néanmoins dans les ouvrages de peinture, les choses les plus nobles et les plus dignes d'attention seront celles qui formeront des représentations plus élevées, et qui demanderont le plus de délicatesse et de science. Quel est l'idiot qui ne trouvera pas le pied de l'homme plus noble que son soulier et la peau plus belle que la laine des brebis dont on lui fait ses vêtements? Ce n'est que par degrés que l'on arrivera à connaître le mérite de chaque chose. Je ne veux pas soutenir qu'il n'y ait autant de mérite à bien peindre un chat ou un loup qu'à rendre un cheval ou le corps d'un lion, car j'ai dit plus haut, que dans le simple trait d'un poisson il y a le même art et la même sagesse de jugement que dans la forme de l'homme, et dans toutes les choses du monde; mais je veux dire à ceux qui l'ignorent qu'il faut graduer le mérite selon le travail et selon les difficultés. On a dit qu'en Flandre on peint parfaitement bien les étoffes et les arbres, et qu'en Italie on fait mieux le nu; que l'on y connait mieux les proportions. On tient ces discours et beaucoup d'autres semblables. Pour moi, je suis d'avis, que celui qui sait bien dessiner tous les objects créés, a plus de mérite que les peintres qui peindront tout ce qu'il y a au monde, mais si imparfaitement, qu'il vaudrait mieux qu'ils ne s'en mêlassent point. On peut reconnaître le savoir d'un habile homme par la crainte, avec laquelle il entreprend ce qu'il entend le mieux, et de même l'ignorance d'un autre par la téméraire hardiesse avec laquelle il remplit ses tableaux de ce qu'il ne comprend pas (1). Vous trouverez tel excellent maître qui n'ayant jamais fait qu'une seule figure, a mérité un plus grand renom et un plus grand honneur que tel qui a couvert mille toiles. Celui-là sait mieux faire ce qu'il ne fait pas, que celui-ci ne sait accomplir ce qu'il fait. Une chose vous paraîtra plus surprenant encore; c'est qu'il suffit qu'un artiste ait tracé un simple profil comme s'il commençait un ouvrage, pour que vous reconnaissiez en lui un Apelles ou un mauvais peintre, selon qu'il sera l'un ou l'autre. Celui qui s'y connaît, ne sera pas dans le cas d'employer plus de temps ou d'examen. Une seule ligne droite tracée par Apelles fut reconnue aussitôt comme son œuvre par Protogène. Ils étaient tous deux de célèbres peintres grecs.

— Michel Ange ayant cessé de parler, j'ajoutai: — Il est encore digne de remarque, qu'un habile maître, quelque soin qu'il prenne, ne peut changer tellement sa manière qu'il fasse quelque chose qui semble de la main d'un apprenti, car en regardant avec attention, on reconnaîtra toujours à certains signes la main du maître. De même quelque effort que fasse un commençant pour produire la moindre chose qui ait l'air d'être faite par un vaillant homme, il n'y réussira point; il sera de suite reconnu. Maintenant le désirerais bien que le seigneur Michel Ange me fît savoir s'il pense qu'il vaut mieux travailler vite que lentement.

—Voici mon opinion, répondit-il. Il est très bon et très utile de pouvoir travailler avec promptitude et adresse. C'est un don de Dieu de pouvoir faire en peu d'heures ce qui demande de la part d'un autre plusieurs jours de travail; sans cela, comment Pausias de Sicyone aurait-il achevé en un jour son tableau d'un enfant avec toute la perfection possible. Ainsi celui qui travaillant rapidement ne laisse pas de peindre aussi bien que celui qui travaille lentement, mérite les plus grands éloges. Mais si par cette célérité il dépasse les limites que l'art ne permet pas de franchir, mieux lui aurait valu peindre avec plus de lenteur et d'étude; car il ne faut pas qu'un bon artiste se laisse entraîner par sa fougue au point d'oublier ou de négliger son principal but, la perfection. Ce n'est donc pas un défaut de travailler avec quelque lenteur, ni même d'employer beaucoup de temps et de soins, si on le fait pour en obtenir une plus grande perfection. Le plus grand défaut que je connaisse est de mal faire. Je veux, maître François de Hollande, vous dire une chose essentielle à l'égard de notre art. Peut-être ne l'ignorez-vous pas, et je crois que vous y attacherez tout l'importance qu'elle a réellement. *Dans les œuvres de peinture ce que l'on doit chercher avec les plus grands efforts, c'est de faire en sorte qu'après y avoir employé beaucoup de travail et de temps elles aient l'apparence d'être faites vite et sans peine.* Il arrive parfois, mais rarement, que quelque partie de l'ouvrage se trouve bien achevée avec peu de peine; mais le plus souvent c'est à force de soins qu'on cache la fatigue.

—Plutarque raconte dans son livre *de liberis educandis* qu'un mauvais peintre montra un tableau à Apelles en lui disant: «Cet ouvrage est de ma main; je viens de le faire en un moment. — A quoi celui-ci répliqua: je l'aurais reconnu pour tel sans qu'il fût besoin de me le dire, et je m'étonne que tu n'en fasses pas un grand nombre chaque jour»...........

....

— Maintenant, maître François, je désire savoir parmi plusieurs manières de peindre qui sont presque également bonnes, auxquelles vous donnerez la préférence?

— Cette question, seigneur Michel Ange, lui répondis-je, est plus délicate que celle que je viens de vous adresser; toutefois je vous dirai mon avis. La mère nature produit sur plusieurs points du globe des hommes et des animaux qui sont faits de même, et cependant il n'en est pas qui se ressemblent exactement; il en est de même de la main des peintres; vous trouviez beaucoup de grands artistes dont chacun peint à sa manière; quoiqu'ils observent tous les mêmes proportions et les mêmes préceptes, le faire de l'un ne ressemble pas à celui de l'autre, cependant toutes ces différentes manières peuvent être bonnes et dignes d'éloge. Nous avons vu, à Rome Polidore avoir une méthode toute différente de celle de Balthasar de Sienne. Maître Perino diffère de Jules qui est à Mantoue; Martorino ne ressemble pas au Parmigiano; le chevalier Titien à Venise n'est pas si vigoureux que Léonard de Vinci. L'élégance et la suavité de Raphael d'Urbino ne ressemblent pas à la manière de Sébastien Vénitien. Votre manière ne ressemble à celle d'aucun autre, et mon faible talent ne se rapproche d'aucun de ceux que je viens de nommer. Le dessin et le coloris de chacun est différent, pourtant ils ne laissent pas d'être tous de grands hommes et très célèbres chacun dans sa manière; leurs ouvrages sont dignes d'être estimés presque au même degré parce que tous ont tâché d'arriver à l'imitation de la nature et à la perfection par le chemin qu'ils ont trouvé le plus convenable à leurs idées et à leurs sentiments.

Aussitôt que j'eus fini de parler nous nous levâmes et nous sortimes parce qu'il était déjà nuit.

....

....

Copie d'une partie du manuscrit intitulé «Des monuments qui manquent à la ville de Lisbonne», par François de Hollande année 1571.

Exposition au roi sérénissime et très chrétien don Sébastien, de l'utilité de la science du dessin et de la connaissance de l'art de la peinture dans la république chrétienne, pendant la paix et pendant la guerre.

L'art de la peinture vient porter plainte par ma bouche, à votre altesse, roi et seigneur très chrétien, du peu de consi-

(1) Quelle utile leçon, surtout pour les écrivains!... Je me rapelle qu'un auteur de feuilletons m'a avoué qu'il n'entendait rien aux arts; mais qu'avant d'écrire ses articles de salon, il allait se promener dans la galerie du Louvre, tenant sous le bras deux artistes qui différaient d'opinion entre eux. Les disputes de ces messieurs devenaient pour lui une source inépuisable d'inspirations *(Note de l'auteur des lettres).*

dération qu'on lui accorde dans votre royaume de Portugal, quoi qu'il soit digne sous tous les rapports d'être connu et apprécié: en premier lieu parce qu'il tire son origine de Dieu tout-puissant, son admirable inventeur; en second lieu parce qu'il a été en toute temps très estimé des anciens rois et empereurs, ainsi que de toutes les républiques célèbres où la barbarie avait fait place à la civilisation; ensuite parce qu'il a été admiré et protégé par toute l'Église Catholique, par les papes et les cardinaux de Rome, et par tous les autres rois et princes.

Ce n'est qu'en Portugal que cet art n'est point connu et n'a point l'éclat et le rang qu'il mérite. C'est donc par compassion pour cette illustre science et pour ceux qui n'en connaissent point le prix, que je me suis décidé à écrire ce court mémoire sur l'utilité de l'art du dessin et de la peinture dans la chrétienté, soit pendant les temps de paix, soit pendant les temps de guerre.

De la considération accordée dans les autres royaumes aux esprits doués du talent de la peinture

CHAPITRE I

Il me serai facile de dire bien des choses sur cette matière. J'ai beaucoup lu et vu de mes yeux, et j'ai conversé, sur le mérite de la peinture et sur ceux que Dieu a doués de son entendement, ce dont je me ferais fort de remplir des volumes. Cependant je serai bref et d'une centaine d'exemples je n'en citerai que dix ou douze, parce que mon enthousiasme d'autrefois s'est entièrement refroidi et perdu par l'effet du temps et du lieu où je passe mes jours, je veux parler de ma petite maison de campagne, où je m'occupe d'un autre ouvrage. Parlant sans restriction, je dis que lorsque Dieu, souverain maître des entendements, fait dériver de son éternelle origine quelque génie profond dans l'art de la peinture, ce génie dans tous les siècles et parmi toutes les nations est estimé, honoré, favorisé, excepté en Portugal, qui n'entend pas plus maintenant en pareille matière qu'en chose qui ne soit jamais venue à sa connaissance et qui estime quoi que ce soit bien plus que les peintres et les peintures.

Lisons les livres et les histoires anciennes et voyons combien les grands rois, Alexandre, Antiochus, César et tous les empereurs apprécièrent cette science et combien ils honorèrent les artistes et les maîtres. Voyons la magnificence et la libéralité avec lesquelles ils payaient une peinture. Jugez, par exemple, à quel point fut estimé Protogènes (1).

....

....

Venons au jour présent ou à celui d'hier qui est déjà dans l'oubli. Voyez Rome, et demandez ce que valut Raphael d'Urbin près des papes Léon et Jules. Il valait ce que jamais peintre ne vaudra au monde; car il est connu que si Raphael ne s'est pas marié, c'est parce qu'il tenait pour certain que le pape lui accorderait le chapeau de cardinal, lorsqu'il aurait terminé les ouvrages qui lui étaient commandés et tout le monde dit que cela aurait eu lieu sans faute, si la mort ne l'eût enlevé.

Que dirai-je de Léonard de Vinci, qui était si estimé par le généreux roi de France, qu'il le faisait servir par des nobles vêtus de soie et de brocard? Il l'aimait tellement qu'il le visita lorsqu'il était malade; et au moment où la mort vint le saisir, le roi le soutint dans ses bras: ce fut sur le sein du roi que le fameux peintre rendit l'âme. De tels honneurs sont inconnus aux peintres portugais. Maintenant si je parle du célèbre maître Michel Ange, on taxera mes paroles de fable et de mensonge. Il est pourtant vrai que le pape Clément avait pour lui de tels égards que lorsqu'il allait le voir, il se tenait toujours debout, craignant que s'il s'asseyait le brusque artiste n'en fît autant. Le pape lui ordonnait toujours de se couvrir, et c'est le chapeau sur la tête que Michel Ange lui parlait. On raconte encore bien d'autres traits relatifs à Michel Ange. On sait qu'il était si avare de montrer ses ouvrages que le pape (2) voulant les voir un jour malgré Michel Ange, celui-ci se mit dans une telle agitation qu'il fit tomber une planche et peu s'en fallut qu'elle ne blessât le pape. Malheur à un peintre portugais qui eût fait chose pareille: il n'eût pas échappé à une punition sévère. Le pape au contraire en estima davantage Michel Ange et toute la ville de Rome en fit autant.

Afin que l'on ne croie pas que je regrette sans mesure ce que je ne désire plus aujourd'hui, c'est-à-dire la gloire que j'aurais pu espérer autrefois par la peinture, laissons tout cela de côté et n'en parlons plus. Je demande pardon à l'illustre Titien de Venise, à Albert d'Allemagne, à Quentin de Flandre et à tous les autres peintres anciens et modernes que je n'ai point mentionnés, car le peu que j'ai dit est plus que suffisant pour le temps et pour les lieux où je vis.

Ce que c'est que la peinture ou l'intelligence de cet art

CHAPITRE II

Je prends la résolution de faire connaître à votre altesse la raison pour laquelle je laisse s'éteindre ce peu d'intelligence de la peinture que Dieu m'a accordé, et qui aurait pu devenir utile à ce royaume si elle eût été autrement favorisé et encouragée: je dirai aussi pour quelle raison je suis venu me faire cultivateur, et vivre sur ce mont comme un homme inutile et qui n'est plus bon à rien.

Que votre altesse sache donc que Dieu et le temps m'ont détrompé. Qui ne le serait pas en voyant le peu de considération accordée au noble exercice de la peinture; on ne la connaît, on ne l'entend nullement dans ce royaume où je suis né et que je n'ai jamais voulu quitter. Cependant cette seule raison eût suffi, car je suis bien certain qu'en aucun pays je n'aurais pu valoir moins qu'en Portugal. J'ai voulu en cela être constant et bon portugais, et fils d'Antoine de Hollande auquel l'empereur D. Carlos et l'impératrice promettaient beaucoup de faveur en Castille ainsi qu'à moi; malgré cela nous avons préféré être moins estimés lui et moi, et rester pauvres en Portugal, que de devenir riches et considérés en Castille, en France ou ailleurs, *car la peinture est partout plus estimée qu'elle ne l'est en Portugal.*

J'ai pensé aussi qu'il serai bon de faire connaître dans cette courte exposition, quelques unes des nombreuses applications que votre altesse peut donner à l'art du dessin pour son utilité et pour celle de ce royaume. Je ne le ferait point avec le désir d'en tirer quelque avantage pour moi; je suis déjà tellement désabusé, que rien au monde ne pourrait me faire quitter cette campagne où je vis, et où je suis plus satisfait de greffer une plante et de la voir croître, que je ne le serais de tous les honneurs et de toutes les richesses de l'orient. Je vise à un plus noble but. Ce n'est point pour que votre altesse connaisse le peu qu'elle perd en perdant mon service mais afin que si un jour il se présente un autre talent supérieur au mien, et capable de lui être utile par ces conseils et ces œuvres, elle sache en profiter. Comme ce mot *peinture.* est très mal compris par ceux qui ne la connaissent pas, il faut qu'avant de démontrer son utilité, je commence par expliquer ce que c'est que cette peinture dont je parle et que je veux exalter, quoiqu'elle possède tant de mérites par elle-même qu'elle n'a pas besoin de mes louanges: car je ne veux

(1) Ici commence de nouveau une énumération fastidieuse des ouvrages des anciens *(Note de l'auteur des lettres).*

(2) Cela est arrivé avec le pape Jules II.

pas que quelque imprudent s'imagine qu'il n'y a qu'à dire : *peinture, peinture,* pour en savoir assez.

Que l'on sache donc que l'art dont je parle n'est pas ce que vulgairement on a appelé dessiner ou peindre comme font ceux dont le métier est de représenter des broderies et des feuillages, ou bien d'employer des couleurs rouges, vertes ou bleues. Un tel dessin ne mérite pas qu'on en parle. La science dont je m'occupe ne s'apprend pas seulement par l'enseignement des maîtres. L'intelligence du dessin émane du souverain Maître et Seigneur : elle procède de son éternelle sagesse. C'est cette intelligence, et non pas une peinture quelconque, que j'appelle science du dessin. Cette science, dis-je, dont un esprit se trouve naturellement doué par la volonté de Dieu, est chose si grand et si divine qu'elle imite l'action du Créateur sur tous les ouvrages que l'on peut faire ou imaginer. D'où il resulte que toute la gloire dans les arts n'appartient ni à Apelles, ni à Michel Ange, ni à des présomptueux comme moi, mais au Créateur de tous les entendements; c'est-à-dire à Dieu. Qu'il en soit donc loué comme il mérite dans sa gloire infinie, et moi humilié comme inutile que je suis. Je dis donc que le dessin et la peinture tels que je les entends, sont les plus sublimes et les plus utiles instruments pour tous les ouvrages matériels dont se servent les républiques et les royaumes; ce que je ferai voir tout à l'heure. Le dessin, dont je traite, consiste surtout à inventer, composer, imaginer et donner forme et existence à ce qui n'existe pas : soit qu'il s'exerce sur des objets déjà créés par le premier entendement, soit sur des choses qui n'ont pas encore été inventées par nous. De là vient que les peintres disent qu'ils ont fait et terminé leur ouvrage sitôt que dans leur idée ils en ont formé le dessin. De même les rois disent qu'ils ont formé le plan de porter la guerre en telle province ou d'assiéger telle ville ou de faire telle forteresse, longtemps avant de le faire, parce que dans la délibération secrète ils ont tracé comme un tableau de ce qu'ils veulent faire.

J'appelerai donc dessin, principalement, l'idée formée dans l'entendement qui cherche à imiter la science éternelle et divine par laquelle Dieu tout-puissant a créé toutes les œuvres que nous voyons. Il comprend tout ce qui appartient à l'invention, à la forme, à la beauté, aux proportions, soit qu'il n'existe encore que dans l idée, soit que déjà il ait une apparence extérieure,

Ce que je viens de dire suffira quant au dessin.

....

....

Conclusion de ce petit ouvrage

CHAPITRE VIII

Tout ce que je viens d'écrire, très haut et très chrétien roi et seigneur, est dans le but de faire connaître à votre altesse, puisque personne ne le lui dit, à quoi sert l'entente de cet art qui est près de s'éteindre en moi. Je suis méconnu et oublié dans cette campagne solitaire où je vis entre Lisbonne et Cintra, ne pouvant servir en rien, ni votre altesse, ni le royaume : surtout depuis que notre seigneur a appelé à lui le roi D. Jean votre aïeul, de glorieuse mémoire et l'infant D. Louis, ainsi que le sérénissime prince D. Jean votre père, qui tous utilisèrent mes services, m'accordant bien plus de faveurs et de grâces que je n'en reçois maintenant. J'ai lieu d'espérer néanmoins que lorsque je ne serai plus de ce monde, votre altesse comme amateur et protecteur de toutes les bonnes sciences et des arts, songera à traiter la peinture et le dessin avec la distinction qu'ils méritent, parce que ces dons sont les plus illustres de ceux que le Tout-Puissant a accordés aux hommes. Je cesse mes plaintes sur le présent car la majesté divine me fait approcher d'un terme où le plus grand mal que le monde puisse me faire est de m'accorder ses bienfaits, et le plus grand bien dont il lui soit possible de me gratifier est de me vouloir du mal. Le Très-Haut en soit infiniment loué et glorifié.

Fin.

Tout ce que je viens d'écrire est sujet à être corrigé par la foi catholique et orthodoxe, selon le décret du concile de Tredte, comme déjá cela a été fait par le révérend et très erudit Fr. Bartholomée Ferreira.

Ecrit en juillet à la campagne, l'année 1571.

REGLES DE L'ART DE LA PEINTURE

Ecrites en italien par Michel Ange Prunetti et publiées en portugais par José Maria Taborda, peintre au service de S. A. R. le prince régent notre seigneur

---

ESSAI SUR LA PEINTURE

ARTICLE 1er

Règles de la peinture

La peinture est une imitation des objets visibles de la nature, faite sur une superficie plane, et avec la plus grande perfection. Elle ressemble à la poésie, qui peint les choses dans la perfection qu'elles devraient avoir; l'histoire seule représente la nature telle qu'elle est. Mon intention n'est pas de parler des *Fêtes hollandaises*, des *Orgies flamandes*, ni de ces insipides *Peintres de pays*, *de fleurs et de fruits*, quoique ces flatteuses productions d'art fassent les délices des riches seigneurs du nord. Mon essai sur la peinture ne s'écartera pas des strictes limites de cet art sublime qui par le moyen du pinceau philosophique sait plaire autant qu'instruire. Tel est le but de la peinture.

Jean Baptista Armonini, qui a écrit en 1587 a divisé la peinture en dessin, clair-obscur, coloris et composition. Cette même division a été adoptée spécialement par Webb, Mengs et en partie par Reynolds et d'autres. Mais le but de ces célèbres écrivains était d'enseigner la peinture à la jeunesse, et c'est pour cela que joignant à la théorie les préceptes du méchanisme, ils avaient établi comme règle, de commencer par le dessin, le clair-obscur, le coloris, etc., puisque leurs élèves devaient être initiés à cet art si aprécié, par le moyen du crayon, du compas, et plus tard du pinceau pour reproduire leurs idées. Mon but est bien différent; on ne devra donc point trouver étrange que mes idées le soient aussi. La division que fait Richardson et à peu de difference près Mr. du Piles, me semble plus propre à développer le talent de quiconque, sans usage du crayon, désire connaitre par soi-même, sinon toutes les beautés et tous les défauts d'une peinture, du moins une partie. J'écris pour les passionnés de cet art si beau, et la première chose qui s'offre à la vue, c'est d'abord l'invention, la composition et l'expression, puis se présentent le dessin, le clair-obscur et le coloris; et ces diverses parties réunies ensuite sous un même point de vue, leur suffiront pour trouver le *meilleur choix*.

Baron de Verulamio avait l'habitude de dire que pour rendre l'étude de n'importe quelle science évidente et utile, il fallait la réduire sous forme de propositions et d'expériences, les unes et les autres, fondées sur quelque principe général, dont on put déduire les corollaires.

On a exalté Hypocrate pour avoir réduit la médicine en aphorismes. C'est ce qui m'a porté à résumer l'art de la peinture en un certain nombre de préceptes, ajoutant à chacun d'eux les refléxions propres à les rendre plus intelligibles.

De l'invention

L'invention, dit Joseph Reynolds dans ses *Discours sur l'art du dessin*, n'est qu'une combinaison multiple d'images, qui avec le temps se réunissent et se déposent dans la mémoire. Les poëtes seront (qu'on nous permette de le dire) la machine éléctrique qui animera le peintre, et son feu pourra très bien féconder leur imagination. Homère, Virgile, Dante, Milton, Spencer, etc., et surtout les livres saints, pourront fournir les plus sublimes sujets. Les amateurs de l'art ne doivent pas négliger la lecture de ces ouvrages, afin de mieux juger de la bonté et du mérite de l'invention. Les règles à observer sont les suivantes.

1

Si l'invention est d'un fait historique, sacré ou profane, le peintre ne peut y rien ajouter que ce qui parait probable. Dans les toiles qui représentent Jésus crucifié, les artistes ont l'habitude de peindre les femmes pieuses et Saint-Jean exhalant leur douleur aux pieds de Jésus suspendu à la croix, et la Vierge de douleur regardant ce lamentable tableau. Bien certainement que rien de tout celà ne se trouve dans la Bible.

2

Si le sujet est allégorique, on devra donner aux personnanages le caractère que l'on sait qui leur est propre, et ne pas recourir à de froides gravures ni à l'*Iconologie de Ripa*. La verve brillante de Vincent Monti, l'érudition d'Ennio Visconti, éclaireront bien mieux l'esprit du peintre. Proclus nous dit que lorsque Phidias voulut faire son Jupiter, il copia à peine la figure peinte par Homère. L'amitié d'Annibal Caro a fourni au pinceau des Zuccaros les sujets les plus sublimes. Le savoir de Castiglione a ouvert au génie de Raphaël une large voie par où il est arrivé à cette perfection vers laquelle l'attirait la nature.

3

Si le sujet de l'invention est mixte, l'allégorie ne doit ni confondre ni altérer le vrai sens de l'histoire. La frise du palais Barberini, peinte par Pedro de Cortonna, est de ce genre.

4

Si l'invention, enfin, est purement idéale, le peintre peut se

laisser aller à toute sa fantaisie, tout en respectant les limites du vraisemblable. Dans la peinture, suivant l'abbé Du Bos, il y a deux espèce de vraisemblable, le poétique et le mécanique.

La représentation d'un objet suivant toutes les lois de la statique et de l'optique, c'est le vraisemblable mécanique. Le vraisemblable poétique consiste à donner aux physionomies les passions propres à leur âge, à leur tempéramment, à leur dignité, et au bon effet de l'action que l'on veut reproduire sur la toile. Le poétique consiste aussi dans la représentation des personnages suivant leur caractère connu, surtout dans la physionomie. Sidoine Appollinaire nous raconte que tous les philosophes anciens avaient tous des traits distinctifs: «Per gymnasia pinguntur, Zeusippus cervice curva; Aratus panda; Zenon fronte contracta; Epicurus cute distenta; Diogenes barba comante; Socrates coma cadente; Aristoteles bracchio exerto; Xenocrates crure collecto; Heraclitus fletu occulis clausis; Democritus risu labiis apertis; Chrysippus digitis propter numerorum indicia contrictis; Euclides propter mensurarum spatia laxatis; Cleantes propter utrumque corrosis. C'est de cette étude que Raphael a su tirer le vraisemblable poétique pour le communiquer à son *École d'Athènes.*

5

On doit respecter dans l'invention l'unité de temps, de lieu et d'action. Le pape Jules II, dans le Temple de Jérusalem après l'expulsion d'Héliodore, fit peindre ensemble dans la même attitude et dans la même toile, Saint-Athanase, Saint-François, Saint-Philippe et la Transfiguration, fait contemporain à celui de l'ènergumène mais que l'Évangile nous dit avoir eu lieu un jour avant. Jamais un ordre capricieux, ni le zèle d'une dévotion multipliée, ne pourront justifier une pareille toile.

6

Il faut choisir le moment le plus favorable du fait que l'on veut reproduire. Il faut savoir choisir un moment qu'aucun autre n'ait encore pris, et s'il a été déjà reproduit, savoir l'enrichir par la poésie de l'art afin qu'il paraisse nouveau en tout. Un peintre maniéré justifiera en vain une froide invention en disant que tous les plus beaux sujets historiques ont été épuisés. Les circonstances que peut inventer une imagination féconde, dit Addison, sont si variées, que les peintres de génie trouvent toujours de nouveaux et brillants sujets.

7

Quelque soit le sujet, historique ou allégorique, mixte ou idéal, on devra toujours éviter toute obscurité. Horace nous donne un moyen facile de confirmer cette vérité:

> Rectius Illiacum carmen deducis in actus,
> Quam si proferres ignota, indictaque primus.

Jules Romain l'emporte sur tous par ses ingénieuses inventions.

De la composition

Cette partie de la peinture, dit Mr. du Piles, *enseigne à placer commodément les matériaux fournis par l'invention, et à faire ressorttr tous leurs avantages et toutes leurs convenances.* On devra pour celà observer les règles suivantes:

I

On devra rechercher avec soin la couleur locale. On entend par couleur locale en peinture tout ce qui peut rappeler le temps, l'esprit, les usages, les lois, les goûts, la richesse du pays où se passe la scène que l'on veut représenter.

2

Indiquer, n'importe comment, le lieu où se passe l'action. Caracci et le Dominiquin, dans sa toile de la Communion de Saint-Jérome, ont peint un personnage vêtu à l'orientale, pour indiquer que le fait se passait dans une rue de l'Orient.

3

Il faut éviter toute espèce de superfluité. Le pinceau est la langue du peintre: *ne quid nimis;* l'histoire doit être racontée avec la plus grande simplicité. Annibal Caracci ne voulait pas dans une toile plus de douze personnage; mais cette règle peut avoir des exceptions; il suffit que chacun d'eux ait son caractère particulier, et analogue au sujet.

4

Il ne doit entrer dans une peinture héroique rien d'absurde, indécent, ou vil. Un chien rongeant un os dans un banquet de personnes d'un certain rang, ou un paysan urinant devant des personnes de considération sont des indécences que même 'autorité de Paul Veronèse ne pourra jamais justifier.

5

Rien ne doit distraire l'attention de l'objet principal. Protogènes, dans son fameux tableau de Jalisse avait peint une perdrix avec une telle perfection que la Grèce entière l'admirait; il l'effaça parce qu'elle détournait l'attention de l'objet principal. Ce dernier seul doit l'absorber toute entière, et attirer nos regards de préférence à tout le reste.

6

La mode courante des ornements n'autorise pas le bon goût à en parer les personnages. Les grecs et les romains avaient à cet égard beaucoup plus de gout; pour le moins nous sommes si bien disposés en faveur de ces grands hommes que nous trouvons de la grâce et de la noblesse à tout ce qui nous vient d'eux. André del Sarto est particulièrement un de ceux qui dans les tableaux d'histoire, même ancienne, a vêtu ses personnages suivant le goût de son temps. L'école de Venise est tombé généralement dans le même défaut.

7

L'effet de l'objet doit être produit par le contraste des objets opposés. L'épouse et les filles de Darius, peintes par Le Brun, doivent une partie de leur beauté et de leur majesté à la laideur des rustiques serviteurs qui les entourent. Lanfranc et Pedro de Cortone se sont principalement distingués par leurs compositions grandioses. Mais Raphaël se distingue par un meilleur choix.

De l'expression

En peinture, ce mot signifie *la reproduction fidèle des mouvements de l'âme et de ses passions.* Voici les principales règles:

I

L'expression doit correspondre au caractère de chaque personnage. Marsyas doit, au moment où Appollon lui arrache la peau, exprimer une douleur atroce et une impatience des plus vives. Mais l'apôtre Saint-Barthélémi devra manifester une douleur empreinte de patience et une souffrance admirable. Valentin a observé cette règle dans sa toile des saints martyrs Procès et Martinien; Daniel de Voltera s'en est éloigné dans sa Descente de la Croix; en effet la basse expression, et la douleur pleine de faiblesse ne sont pas propres de la mère d'un Dieu.

2

Il faut représenter les personnages avec des physionomies avenantes. La première chose qui frappe notre vue dans un tableau sont les physionomies, il faut donc qu'elles aient de la noblesse.

3

Il y a certaines expressions artificielles que le peintre doit

reproduire pour suppléer aux paroles que ne peuvent prononcer les personnages. Avec quel art et quelle sublime poésie Raphaël n'a-t-il pas représenté Dieu séparant les ténèbres de la lumière, marquant des limites à l'Océan, ou créant la lune et le soleil. On voit encore dans les Loggie du Vatican ces rares exemples d'art.

Il n'y a de meilleure école pour l'expression que celle de la nature; et personne n'a encore surpassé Raphaël dans cette partie, principalement si l'on étudie ses tableaux historiques.

Dans le genre portrait, Titien et Wandyck occupent le premier rang

Du dessin

L'idée ordinaire que nous avons du dessin est qu'il *est une partie de la peinture qui donne aux corps intellectifs, comme aux sensitifs et aux inanimés, leurs justes proportions.* Cette espèce de dessin dépend de mesures exactes prises au compas. La nature n'a pas de composition plus difficile que celle de l'être *intellectif;* et si l'art doit imiter la nature il n'y a pas de composition organisée qui offre plus de difficulté que la figure humaine. Michel Ange a étudié douze ans l'anatomie. La connaissance de cette science facilitera au peintre le relief des nerfs, des veines, de l'ossature, des muscles, etc. L'observation de la nature lui enseignera à reproduire fidèlement les végétaux et les objets inanimés; avec Léonard de Vinci, Lomazzo, Dante, Armenini, etc., il apprendra, aidé du compas, quelle est la juste proportion d'une tête, combien de ces dimensions doivent former le corps, les bras, les jambes, etc. Le dessin ainsi considéré est comme la grammaire du peintre, mais je n'ai pas à m'occuper de ce sujet. Les règles que je vais présenter, considèrent le dessin sous le point de vue de *l'imitation du caractère des objets visibles*, suivant la définition de quelques auteurs, et à donner à ces objets le mouvement, l'attitude et la ressemblance qui convient aux personnes, et surtout à les habiller avec goût.

1

Le dessin (n'importe sous quel point de vue) *doit être proportionnellement exact, éxécuté avec esprit et sans hésitation* Cette facilité mécanique, dit Webb, ne montrera, chez les commençants, qu'une fougueuse incorrection de dessin, mais chez les artistes distingués ce sera une preuve de leur franchise et d'un labeur soutenu. On ne peut obtenir du renom sans travail.

2

Les contours doivent être larges et non secs; ils doivent être ondulés et non recoupés. La première manière de Raphaël était sèche et recoupée, c'est-à-dire, qu'il négligeait les contours, et ne les fondait pas comme il l'aurait dû, avec la couleur qui les environnait. Michel Ange les traçait ordinairement avec beaucoup d'expression et de vigueur.

3

On doit donner aux personnages le mouvement qui leur est naturel, sans l'exagérer, et avoir soin qu'ils soient bien assis sur le plan. Les peintres anciens observèrent très peu les lois du mouvement, de la perspective et de la statique.

4

Il faut donner aux figures leurs poses naturelles. L'hébreu qui, dans la «Descente» de Daniel de Volterra, est sur l'échelle, portant un clou, n'a pas une pose naturelle.

5

Il est ridicule de donner aux personnages des costumes particuliers et variés; ils doivent avoir ces attitudes générales qui, en tout temps et en tout lieu, sont toujours les mêmes. Si l'on ne sépare les modes passagères des habitudes constantes de la nature on tombera (comme le fait très bien observer Joseph Reynolds) dans le style ridicule des peintres français, qui ont donné aux héros de la Grèce les costumes et les manières de la cour de Louis XIV.

6

Les poses devront être diversifiées et tendant toujours à un point central. Paul Véronèse a toujours suivi cette règle, quoiqu'il y ait dans ses tableaux un nombre infini de personnages; il a su garder dans ses magnifiques productions la tranquilité qui régnait si bien dans le cœur d'Annibal Caracci. Cependant on peut s'éloigner de ce précepte au profit de l'art, comme l'a fait Raphaël dans les loggies du Vatican. En signal d'allégresse le peuple hébreu lève parallellement les mains vers le ciel, a fin de recevoir de Moyse les tables de la loi. Les peintres ainsi que les poëtes, emportés par leur génie et leur goût, se permettent souvent de ces écarts pour rehausser leurs productions.

7

Il faut que le personnage ait une certaine énergie et une taille convenable, surtout si ce personnage est un héros. Quoique Alexandre de Macédoine fut de petite stature, et Agézilas défectueux, le peintre leur donnera toutefois cette figure élégante et physionomie distinguée qui est le propre d'un homme majesteux. Le peintre ne peut, comme le poëte, faire parler son héros comme un grand homme.

8

Il faut que dans tous les détails de la toile on reconnaisse le caractère général du fait qui est représenté. Dans la naissance de Jésus-Christ tout doit respirer un air d'allégresse; dans le crucifiement ce sera le contraire.

9

Les draperies doivent tomber naturellement, avoir de l'ampleur et ne pas faire des plis multipliés. On doit observer scrupuleusement cette règle, pour que l'on ne voit dans leur agencement ni soin ni travail inutile. Que tout paraisse l'effet du hasard et que les personnages en reçoivent un certain rehaussement. Charles Maratta était d'opinion qu'il était plus difficile d'arriver à l'élégance dans les vêtements des personnages que de les bien dessiner.

10

Les formes ne doivent pas se perdre sous les vêtements, ni être très prononcés. Les formes dans une figure habillée doivent être comme l'anatomie dans un corps nu.

11

De même que les figures ne doivent avoir aucune ressemblance, ainsi les vêtements doivent être diversement drapés. Raphaël variait la forme des plis suivant la partie du corps qui se trouvait au dessous. Il avait reconnu par l'étude particulière des peintures antiques que si cette partie ou muscle était grand, il devait y avoir une grande quantité de plis. Si cette partie du corps venait à se replier, il devait y avoir la même quantité de plis, mais en raccourci si les plis venaient à se retrécir et à se serrer; quand il n'y avait rien sous le vêtement il traçait de larges draperies. Il avait enfin une disposition particulière pour chaque muscle du corps humain.

12

Les plis doivent être motivés soit par le poids de l'étoffe, soit par le mouvement des membres. On doit connaître par les plis si une jambe ou un bras étaient plus en avant ou plus en arrière, avant la position qu'ils occupent actuellement; si le membre s'est replié ou étendu, etc.

13

Aucun pli ne doit avoir la forme ronde ni carrée. La forme

carrée est spécialement incompatible avec les plis, à moins que cette forme ne soit divisée et forme deux triangles. Ainsi, quand elles sont serrées sur le haut et s'élargissent par le bas, les draperies affectent nécessairement la forme triangulaire. Michel Ange Buonarotti a été le dessinateur le plus expressif, mais Raphaël a eté le plus naturel. L'école romaine, la florentine et celle de Bologne, furent celles qui se distinguèrent le plus dans cette partie si essentielle de la peinture.

Du clair-obscur

Le clair obscure en peinture n'est *qu'une imitation intelligente des effets de lumière et des ombres de la nature.* Son but est de donner du relief aux corps, d'expliquer leur forme et d'empêcher la distraction de la vue.

La perspective aérienne fait aussi une partie du clair-obscur, qui est produit par l'air, le soleil ou le feu. Il serait convenable que les amateurs de cet art apprissent la théorie de la lumière, pour connaître les corps sur lesquels elle se réfléchit avec plus d'intensité. Un essai sur la peinture n'est pas un traité. Nous exposerons donc à peine les règles les plus générales.

1

La lumière à l'abri de l'air doit vibrer sur les corps comme une lumière réfléxie. On entend par lumière à l'abri de l'air, celle qui nous vient, par exemple, par une fenêtre, et quoique le soleil soit du côté opposé elle reçoit quelque chose de son éclat parfait. La meilleure lumière est donc celle qui vient du nord.

2

Si la lumière au grand air vient du soleil couvert de nuages, elle sera plus intense que partant du coté où est le soleil. On observera toutefois qui si la lumière au grand air vient d'un ciel serein et sans soleil, les objets seront éclairés verticalement. C'est le jour le plus défavorable pour les peintres.

3

La lumière qui vient du soleil decouvert n'admet d'autre dégradation que celle qui provient du corps qui la reçoit. C'est la lumière la plus difficile, et il est presque impossible de la bien imiter.

4

La lumière du feu sera d'autant plus faible qu'elle sera plus petite.

5

L'ombre doit suivre la direction des corps qui la produisent, et plus ces derniers seront éloignés plus elle devra être sombre.

6

La perspective aérienne doit suivre les mêmes règles que la perspéctive linéaire quant à la diminution de la force du clair-obscur. Elle dépend de l'observation et des lois physiques de la lumière non moins que de nos sens, et ces lois sont fixes et mathématiques. Les différents traités qui existent sur cette matière pourront renseigner les amateurs de cet art.

7

Pour qu'il y ait un bon effet de lumière il faut qu'il y ait deux ou trois degrés de différence dans les différents jours d'une figure, et qui celui du centre frappe davantage nos yeux. Mengs fait remarquer qu'entre autres le Correzzio, afin d'arriver uniformément à ces deux effets, faisait une juste gradation de lumière à l'objet principal en donnant pour fond à cet objet un corps sombre et obscur naturellement.

8

Il ne doit y avoir qu'une lumière principale. Cependant Raphaël a jeté trois lumières principales dans son «Saint-Pierre aux liens»; mais il faut pour cela être un peintre de talent comme lui.

9

On ne doit point obscurcir la grace d'une figure, ni d'un vêtement de couleur légère, en les surchargeant d'ombres.

Le style de Michel Ange Caravaggio, de Guercino, de Spagnoletto, de Valentin et d'autres imitateurs du grand maître est complètement éloigné de cette règle, portés qu'ils étaient par le désir de rendre les objets avec plus de vigueur.

10

Chaque objet aura ses teintes claires ou sombres qui lui conviennent. Il serait ridicule de peindre un vêtement blanc avec des ombres complètement noires. La couleur ne peut changer de nature.

11

Les étoffes doivent être un assemblage de grandes masses de lumière et d'ombre. Cette règle fut particulièrement observée par le fameux Guido et André Sachi.

12

Dans un tableau les grandes masses de lumière doivent se trouver réunies sur le haut, soit dans les figures habillées, soit dans les nues. La première manière de Raphaël était recoupée, parce qu'il jetait particulièrement sur un membre élevé de grands plis et autres détails obscurs qui le coupaient. Il acquit cependant une grande habilité en cette partie du clair-obscur, par la connaissance de Fr. Barthélémi de Saint-Marc et l'étude des antiques.

13

Les masses de lumière et d'ombres, même groupées, doivent former une certaine harmonie et de vagues séparations, qui flatent et reposent la vue du spectateur. Il faut toutefois éviter la répétition de petites ombres, parce qu'elles décèlent un mauvais gout, écueil des peintres ordinaires.

14

Il faut insensiblement fondre les grands clairs à mesure qu'ils s'approchent de l'extrémité de l'objet. On obtient ce doux passage par le moyen des demi-teintes, et c'est pour exceller dans cet art que le Corrège a éte jugé par Mengs le premier maitre du clair-obscur.

15

C'est le reflet de la lumière qui doit interrompre tous les tons obscurs. C'est par l'emploi de ces reflets que le Corrège a produit de si beaux effets de clair obscur. Il n'y a pas d'ombre qui ne soit réfléchie.

16

L'usage des reflets doit suppléer à la lumière directe. Le Corrège et Mengs (dit le judicieux et savant chevalier Azara) ont par ce moyen tellement embelli leurs tableaux, que les yeux étonnés ne peuvent découvrir où nait cette lumière, ni d'où elle vient. Cette lumière ne produit pas directement son effet, mais communique une partie de ses rayons aux objets environnants; elle ne touche jamais rien sans en tirer quelques reflets.

17

Il faut observer l'unité dans les objets. S'il y a dans le tableau plusieurs masses de lumière, il faut que l'une d'elles se détache des autres de manière à bien déterminer l'action principale, et présente à notre vue l'objet principal, c'est-à dire, le héros de la toile. Titien a seulement imité la nature, dans le clair-obscur, et si par hasard dans ses ouvrages on rencontre un bon choix, c'est, dit Mengs, un effet de son coloris plutôt que de son travail. Il est en ceci inférieur à Raphaël, mais le Corrège excède les deux.

Du coloris

Cette partie de la peinture s'appelle chromatique. *C'est par lui qu'on imite toutes les couleurs avec lesquelles la nature se plait à orner toute chose.* Le bon goût dans le coloris, ainsi que l'harmonie des couleurs dépend de certaines règles fondées sur la science et sur la raison. En voici les principales règles :

1

Les reflets doivent reproduire non seulement la couleur propre du corps éclairé, mais doit avoir quelque chose de la couleur de la lumière. Cette science est très utile pour l'harmonie du tableau et pour la disposition du coloris des étoffes. La théorie de la lumière et de ses reflets est nécessaire aux amateurs de l'art. La physique de Newton pourra les instruire

2

Il faut que dans une toile il y ait une couleur dominante qui se fonde avec toutes les autres. L'air est le premier corps qui reçoit la lumière, et doit par conséquent en prendre la couleur. La lumière, en traversant certains corps, prend une certaine teinte par la réfraction d'un corps à un autre.

3

Les ombres les plus profondes doivent être de la couleur de la teinte plus en harmonie générale, en supposant que l'air en soit déjà teint. Les étoffes et tous les autres corps doivent suivre la même règle.

4

Les couleurs les plus pures et les plus brillantes doivent être aux endroits les plus nobles de la toile. L'objet principal de l'action doit être le plus en vue; c'est lui qui doit avoir les couleurs les plus brillantes et prédominer en tout.

5

Il faut varier le coloris suivant le sujet, le temps et les lieux. Il serait ridicule de peindre le Conseil des dieux avec le coloris de Caravaggio, et Enée aux enfers serait absurde, peint avec les couleurs brillantes de Bacoccio. La couleur bleuâtre, composée de la couleur la plus pure et de la couleur la plus sombre, produit, à cause de celà même, un effet lugubre. Le vert, composé de la couleur la plus claire et la plus obscure, sera la couleur la plus propre à attirer les regards sans jamais les fatiguer.

6

On ne doit pas employer le rouge dans les carnations. Le Titien et Wandyck laissent, par manière de dire, voir le sang circuler sous la peau, mais ils abusèrent des reflets, et firent leurs carnations trop lumineuses. Raphaël, au contraire, par le manque de reflets, les a peintes d'une couleur uniforme et peut-être même triviale.

7

Pour donner aux carnations leurs vraies couleurs, il faut avoir égard au sexe, à l'age et à la condition des personnes. La femme de Ménélas ne doit pas avoir les couleurs dures et bronzées du Dieu Mars; la carnation d'Endymion doit être plus délicate que celles du vieux Silène; la guerrière Minerve ne doit pas avoir les couleurs les plus fraîches et les plus séduisantes.

8

La couleur des vêtements doit être aussi en relation avec l'age et le caractère de chaque personnage. Ce serait un erreur que de peindre Chloé habillée de gris, Enée de rose, Platon de couleurs éclatantes et transparentes.

9

L'harmonie du coloris consiste en la sage distribution des couleurs en tout égale aux endroits les plus convenables. L'arc-en-ciel est très harmonieusement colorié, mais si on lui enlève le rouge, le bleu et le jaune, l'harmonie disparait aussitôt. Rubens, ainsi que le Titien, jetaient les couleurs sur leurs toiles sans chercher à les équilibrer. C'est dans l'harmonie de ces trois couleurs que consiste l'accord et l'équilibre du coloris.

10

La nature et la manière de l'imiter des meilleurs coloristes seront les règles les plus sures de cette charmante partie de la peinture. C'est la nature qui enseigne l'art des contrastes, c'est elle qui nous montre que la lumière doit être dépouillée du maniéré dans le clair-obscur. C'est par l'imitation que l'on trouve tous les moyens que les peintres ont employés pour copier de la nature les plus riches couleurs. Le Titien fut le meilleur coloriste. Raphaël a toujours été très monotone dans l'emploi des couleurs, il en usait opposées au jaune et au rouge. Le coloris du Corrège est bon, mais peu délicat et ses carnations peu fermes. Rubens empatait ses couleurs en les faisant réfléchir les unes sur les autres sans prendre garde à l'harmonie. Wandyck avait un pinceau délicat, mais l'usage exagéré qu'il a fait des reflets, des accidents de lumière fait que ses carnations paraissent du satin. Rembrand a bien compris l'effet du clair-obscur et fut aussi un coloriste distingué; mais tous ses sujets sont peints comme dans une caverne obscure illuminée par un petit rayon de soleil. Boroccio, au contraire, comme dit Mengs, semble avoir vu tous ses sujets historiques au grand air, ou dans les nuages, tant ses toiles resplandissent de l'abondance de lumière. Les Carraches ont employé des couleurs très opaques. Le seul qui ait adopté pour ses tableaux les plus belles couleurs de la nature est le Titien

Du bon choix

Le bon choix des italiens, le bel idéal des français, le goût grandiose des anglais, sont des synonymes de cette faculté intellectuelle qui ennoblit la peinture et la distingue des produits purement manuels. La règle principale pour acquérir *ce goût grandiose, ce bel idéal, ce bon choix,* doit être la comparaison constante de tous les objets de la nature, car, suivant la définition du chevalier Azara dans la vie de Mengs, *le bel idéal consiste dans le choix judicieux des objets répandus dans la nature; et par ce choix on parvient à un tout supérieur à la nature même.* C'est par ce moyen, dit Joseph Reynolds, que l'artiste arrivera à se rendre maître de cette forme centrale de laquelle il ne pourra s'écarter sans tomber dans le laid. Cette opinion paraîtra un peu rigoureuse.

On ne peut nier qu'il y a plusieurs espèces de beauté. L'Hercule Farnèze, le Gladiateur Borguez, l'Apollon du Belvédère nous montrent l'idée du beau possible; mais aucun d'eux n'offre une beauté parfaite que l'on puisse appliquer à l'espèce humaine considérée dans sa totalité. Cette beauté parfaite ne se trouverait que dans la réunion de l'activité du Gladiateur avec la délicatesse de l'Apollon et la force d'Hercule.

Les poëtes et les orateurs de l'antiquité ont toujours prétendu que tous les arts doivent recevoir la perfection du bel idéal. La simple imitation de la nature en général ne pourra jamais enflammer l'esprit des spectateurs. Voilà ce qui fait que l'on préfère l'école italienne à l'école flamande, et que l'on considère l'école romaine supérieure à toutes les écoles italiennes. L'observation philosophique de la nature servit de voie à Phidias pour arriver à l'idéal de l'art. Raphaël, le Corrège et Titien furent les premiers entre les modernes qui abandonnèrent l'imitation servile. Ils cherchèrent le *bon choix*, et de là est né le gout de l'art. Ce furent les premiers qui ennoblirent les diverses parties de la peinture, en sorte que chacun d'eux, guidé par son propre génie, se créa une spécialité dans laquelle il se rendit habile et inimitable.

Selon Mengs, Raphaël trouva l'expression, le Corrège les gracieux assemblages de clair-obscur, le Titien le judicieux emploi du coloris.

Et comme la partie la plus intéressante de la peinture est l'expression, à laquelle se joignent la composition et le dessin, Raphaël sera toujours considéré comme supérieur aux deux autres.

Le bon choix et le bel idéal se rencontrent partout en peinture. Les règles en ont été exposées plus haut, nous ne ferons donc que les résumer. Dans l'invention, l'idéal consiste à trouver un fait que la peinture n'ait pas encore reproduit, et si par hasard il l'a déjà été, à l'enrichir de nouveau avec la verve poétique.

Dans la composition, l'idéal consiste à placer les objets avec la plus grande élégance et la plus grande décence, pour qu'ils produisent l'effet et montrent la verité du tableau.

Dans l'expression, l'idéal consiste à donner aux objets leur énergie naturelle, pourvu que celle-ci soit la plus noble, la mieux choisie et la plus analogue au sujet.

Dans le dessin, l'idéal consiste dans la réunion de toutes les différentes parties de la peinture portées à la perfection qui convient entre elles. Il consiste à donner aux objets la forme, le caractère, le vêtement, l'attitude, le geste qui convient à chacun.

Dans le clair-obscur, l'idéal consiste dans le choix des masses, dans les accidents de lumière les plus propres à augmenter la beauté du tableau.

Enfin, l'idéal du coloris consiste dans le choix du ton le plus conforme que l'on veut donner aux objets, dans l'emploi de couleurs plus ou moins voyantes et les plus propres à répandre sur un tableau la plus parfaite harmonie.

La grace et la grandeur sont filles d'un bon choix. La grace se fait remarquer par les mouvements faciles, aimables, plus humbles qu'arrogants, et opposés au fini; la grandeur, rejettant toute affectation et toute petitesse, emploie dans les contours des lignes peu courbes et peu sinueuses, et donne à toutes les parties de la peinture un cachet de majesté.

Quelle que soit la division que l'on fasse des styles, et le nom que l'on veuille leur donner, s'ils n'ont la grâce et la grandeur ils n'arriveront jamais à obtenir les applaudissements du public. Ces deux qualités forment les deux styles principaux, grâces auxquels tant d'hommes célèbres sont arrivés à conquérir un nom immortel. Raphaël eut une grâce supérieure et une grandeur qui n'est pas tout-à-fait antique, à cause de son grand génie et de la plus sévère critique. Jules Romain eut une grandeur qui s'approcha beaucoup du goût antique; mais le mélange de quelques unes de ses idées capricieuses, fait que spécialement dans les phisionomies, il faut un grand tact pour l'imiter. Perin del Vaga a voulu suivre son maître mais avec un peu d'affectation. Léonard de Vinci n'a pas manqué de grâce. Michel-Ange eut un style propre, son goût n'est pas antique, mais il est plein d'une grandeur arrogante qui s'élève jusqu'au terrible. Vasari, Salviati, Pontorno, Bronzino, etc., enthousiastes du terrible style de leur compatriote, ont imité sa grandeur mais d'une façon maniérée. Il n'en est pas ainsi d'André del Sarto, qui eut aussi une grandeur et une grace qui plaisent, quoiqu'elles ne soient pas au goût antique. Le Corrège a eu plus de grace que tout autre; Parmegianin en a eu aussi, mais en une grandeur affectée. Le Titien, Tintoretto, Paul Véronèze, eurent une certaine grandeur de bon goût italien quoique s'éloignant du goût antique.

La grandeur de Nicolas Poussin est trop *statuaire;* son goût le portait toujours vers les statues antiques. La grandeur de Le Brun a un peu de la caricature. Louis et Annibal Carrache furent passionnés pour la grandeur, ainsi que Le Dominiquin et Lanfranc. Le Guido parait être, au contraire, la grâce elle même. Albano ne fut pas moins gracieux. Guercino adopta un style propre, de manière que sa grandeur peut être appellée moderne plutôt qu'antique. Michel Ange Caravaggio a généralement suivi la nature; sa grandeur n'est pas fille d'un bon choix, mais a quelque chose de platonique. Dans le style grandiose de Rubens on voit clairement le goût flamand. Dans Wandyck il y a une grace mêlée de grandeur, qui, quoique puisée dans la nature parait choisie aux moments les plus favorables. Enfin, Pierre de Crotonne et Lucas Jordan s'adonnèrent à un nouveau genre de style, cherchant à réduire leurs compositions à un voyant aspect. André Sachi et Charles Maratta n'ont pas suivi leur trace, et s'ils n'ont pas eu la grâce et la grandeur de Raphaël, on voit cependant dans leur style une exacte observation des œuvres de ce peintre sublime.

Pour mieux comprendre le *beau idéal* de l'art, et pour mieux découvrir la grâce et la grandeur dans les ouvrages des plus fameux peintres, il faut que les affectionnés de l'art se livrent pendant quelque temps à l'étude des poëtes, mais des poëtes qui sûrent le mieux choisir leurs idées. Comme le dit Addison ceux-là seuls méritent le nom de poëtes qui revêtant les images de leurs plus riants attraits, savent pénêtrer dans l'âme avec violence, et livrant les rènes à la fantaisie vont jusqu'au cœur. Dans aucun art, l'idéal ne s'applique comme en poésie et en peinture. Mais de même que le génie poétique ne pourra jamais, ainsi que l'observe Racine, fermenter chez un homme froid et indolent, de même on ne doit pas s'attendre à le rencontrer dans les ouvrages des peintres qui n'auront pas une fantaisie brillante, une fibre facilement impressionable, et, si nous pouvons nous exprimer ainsi, une mélancolie menteuse qui est la base du tempérament artistique des peintres, et qui les prédispose aux plus vives passions.

Lorsque les amateurs de l'art seront ainsi initiés aux beautés poétiques, ils devront s'habituer à voir les meilleurs ouvrages des grands artistes, pour exercer leur jugement, car ces derniers ont traversé les siècles et leur renommée prouve leur valeur. Plût à Dieu que les modernes élèves de cet art s'applicassent sans cesse à méditer ces fameux modèles, et à découvrir et imiter le beau idéal. Mais encore, qui sait!.... ces quatre petits tableaux peints par un certain Sermonetto dans la nouvelle sacristie du Vatican, et la toile placée dans la nouvelle sacristie de Saint-Thomás à Parione, exécutée par un peintre moderne de Rome, sont bien certainement les indices bien démonstratifs du beau génie en peinture. Qui eut savoir ce que nous réserve l'avenir!

Credette Cimabue nella Pittura
Tener lo campo, e ora ha Giotto il guido;
Si che la fama di colui oscura.

Dante.

Si les arts doivent leur éclat aux Mécènes, la jeunesse romaine n'a rien à envier aux temps heureux de Raphaël. Le monde entier sait que les vastes pensées de Léon X, et son génie, qui animait tous les arts, revivent aujourd'hui avec le plus grand éclat chez le meilleur et le plus grand des pontifes, Pie VI.

ARTICLE 2e

Réflexions sur la critique en peinture

Il n'y a pas aujourd'hui une seule peinture que n'ait son défaut. Les règles et les principes d'un art sont les moyens les plus surs pour juger de leur valeur. Celles que nous venons d'établir pourront éclairer l'intelligence des amateurs, mais pour découvrir les défauts d'une toile avec plus de clarté et de discernement, pour bien voir les manières diverses et le style des artistes, savoir discerner une copie de l'original il faut se bien pénêtrer des réflexions suivantes:

Beautés et défauts

I

L'amateur devra se garder de porter un jugement anticipé

ou faux. Qu'une toile soit tenue en haute estime par quelques apréciateurs intelligents; qu'elle ait fait partie, ou soit encore dans une galerie où il n'y a que de bons tableaux; qu'on la répute de la meilleure école italienne et du plus habile peintre; qu'un anglais en ait offert 100 sequins, etc., etc., tout celà n'est, selon moi, qu'un titre supposé très commun dans la bouche des vendeurs de tableaux ou des antiquaires passionés.

2

Pour faire la critique d'une toile nous devons analyser séparément ses beautés et ses défauts, en suivant les règles établies et les principes irréfutables de l'art, et non suivant l'intention quelle qu'elle puisse être de son auteur. En effet, ceux qui commentent un travail découvrent parfois des beautés auxquelles l'auteur n'a jamais pensé; de même, s'il est permis de découvrir les fautes que bien certainement l'auteur ne croit pas avoir commises, ce sera une justice réciproque que l'on devra à l'écrivain et à l'artiste.

3

Pour juger de la valeur d'une toile il faut voir souvent les meilleures peintures. Sans celà, Charles Maratta et Joseph Chiari, pour ceux qui n'en auront pas vu de plus sublimes, seront pris pour Raphaël ou pour le Titien.

4

Le médiocre, le bon et l'excellent seront les degrés que pourra avoir une toile. Le médiocre est très étendu, le bon plus restreint, l'excellent très limité. Il pourra y avoir un quatrième degré qui sera la perfection, mais comme elle doit être exempte de tout défaut elle sera réservée pour les génies les plus heureux.

5

Pour juger du degré de valeur d'nn tableau, il faut avoir égard à son espèce, et considérer les différentes parties de l'art qui entrent dans son exécution. Une histoire sera préférable à un pays, à une marine, à une orgie, etc. Pour ce qui est des parties de la peinture, il faut observer l'objet le mieux exécuté qui existe dans le tableau, et si c'est celui que l'on doit avoir en plus haute apréciation. La partie de la peinture qui réjouisse le plus, celle qui instruise le plus, doit être considerée comme la plus digne. Le dessin par lui même, pris dans un sens général comme simple imitation de la nature, ne peut que plaire; le coloris réjouit davantage; le clair-obscur enchante; la composition non seulement nous réjouit mais rehausse les autres parties; l'expression réjouit et instruit; l'invention réjouit et instruit plus que l'expression; enfin le bon choix, c'est-à-dire, la grâce et la grandeur, rejouissent et instruisent à un dégré plus élevé. Elles découvrent et illuminent l'idée du sujet, et communiquent une expression d'amabilité et de vertu. Les autres parties dépendent de la vue; le bon choix prend l'esprit. On ne pourra donc pas dire qu'une toile d'Albert Durer, quoique d'un dessin correct, est plus apréciable qu'une toile du Corrège, d'un dessin moins soigné.

6

Si à la vue d'un tableau nous éprouvons un sentiment de plaisir ou de peine, nous devons en chercher exactement la cause. Il faut pour celà rechercher quelle est la partie dans laquelle le peintre a bien ou mal réussi, et à quel degré; il faut découvrir si la sensation reçue, bonne ou mauvaise, provient du sujet ou du pinceau. Ces observations éclaireront notre esprit de manière à pouvoir caractériser plus sûrement l'ouvrage de l'auteur.

7

Pour observer un tableau il faut de l'ordre et de la méthode. Pour que les diverses observations ne fassent pas confusion dans notre esprit il faut examiner une chose après l'autre; ne pas passer à une seconde observation sans que la première soit finie. La méthode suivante sera très utile.

Avant de s'approcher du tableau, l'examinateur se placera à une certaine distance, d'où il puisse à peine distinguer quel est le sujet, de là considérer le tout en bloc, et rechercher entre les groupes divers quel est celui qui compose le tout. Le coloris devra être examiné de la même distance et l'impression qu'il produit determinée. L'amateur considèrera ensuite la composition et toutes les qualités qui en dépendent. Du même point de vue il passera à l'examen particulier du coloris, du clair-obscur, du dessin, et formera des considérations sur chacun de ces points, par les règles de l'art. Après avoir analysé chacune de ces diverses parties, l'esprit sera plus libre et apte à examiner l'invention, et à rechercher si l'expression est convenable au sujet. Enfin une grande attention et une critique exacte aideront à trouver si la grâce et la grandeur règnent sur l'ensemble, et si ces deux qualités sont en rapport avec chaque personnage.

Manières ou styles des divers maîtres

Dans la nuit la plus profonde nous connaissons un ami par la voix; nous reconnaissons entre cent mille quel est l'ami ou le correspondant qui nous écrit à la vue de l'écriture. Par la même raison quand nous sommes habitués à voir les toiles des artistes fameux, nous reconnaissons peu à peu leurs œuvres. Il est vrai qu'il y a des peintres qui ont deux ou trois manières, mais ils conservent toujours quelque chose qui révèle la même main. Voici quelques réfléxions:

1

On remarque dans la pensée et dans l'exécution de quelques maîtres certains traits par lesquels, à moins d'être aveugle, on peut reconnaître l'auteur. Dans Raphaël ,par exemple, on découvre à la première vue une grace particulière et une grandeur telle que l'on se dit appartenir nécessairement à un peintre fameux, qui (comme Shakespeare dit de Jules César), a laissé bien loin derrière lui tous les autres hommes.

2

Quelques artistes ont cherché à imiter la manière d'autres artistes, soit pour des raisons d'école, soit par esprit d'imitation. Pelégrin de Modène et Piérin del Vaga ont imité leur maître Raphaël; la première manière du Titien ressemble à celle de Giorgione; Jean Baptiste Bertano a suivi son maître Jules Romain; les fils de Bassano ont imité leur père. Schiavone a adopté le style de Parmigianino; Schidone a imité Corrège; Charles veneziano, Caravaggio; il y a de nombreux points de ressemblance dans les deux Zuccaros et plus encore entre Mathurino et Polidoro.

3

Malgré la ressemblance de style entre deux auteurs, il y a toujours quelque chose qui les fait distinguer l'un de l'autre; ce sera, par exemple, la pensée, la composition, les draperies, les phisionomies, la touche, etc. Presque tous les peintres de l'école de Venise se ressemblent par le coloris, mais le Titien se distingue entre tous par la majesté; Tintoret se fait remarquer par ses sujets terribles; Bassano par son air champêtre; Paul Veronèze par sa magnificence. Parmigianino se distingue de tous ceux de son école par sa manière de peindre les jambes et les doigts; Michel Ange par la fermeté des contours et son style grandiose; Raphaël par l'air gracieux de ses têtes; Jules Romain par les vêtements et les cheveux qui sont dignes de remarque.

4

Il faut que tout amateur de l'art abandonne toute séduisante image de prévention. Les vies historiques que nous avons des

peintres, nous donnent les caractères exagérés des héros, et les auteurs se plaisent quelquefois à exalter des choses bien insignificantes. Le cercle si vanté de Giotto; la ligne si admirablement tracée par Apelles, et divisée en deux par Protogenes, ne sont que des inepties que nous voyons sous un jour mystérieux. Pline lui-même tombe dans l'éxagération quand il nous retrace le génie des athéniens, d'un côté facile et doux, d'un autre insensible et injuste. Nous ferons remarquer que les peintres, même les plus distingués, sont hommes et par conséquent sujets à l'erreur, sinon à cause de leur incapacité, pour le moins à cause de leur nature fragile. Quant à nous, nous sommes persuadé que Raphaël ne pouvait peindre une figure ou un membre estropié quand il y mettait toute l'attention possible. Mais Raphaël, comme tous les hommes, pouvait en certaines occasions être ennuyé d'un labeur assidu, être accablé par quelque indisposition ou quelque affliction, et tomber, alors qu'il se trouvait dans une espèce de marasme et entouré d'idées confuses, tomber, disons-nous, dans quelque faute.

5

Il faut bien remarquer les divers changements de style de chaque artiste pendant sa vie. Quiconque a vu seulement des tableaux de Raphaël peints dans le style romain, se trouve en suspens devant ceux de sa première manière de Pérugin ou de la seconde Florentine. Ordinairement, presque tous les maîtres ont dans leur commencement un haut degré d'enthousiasme, leur décadence transpire dans leur âge avancé, où tout respire la langueur propre à un vieillard.

Raphaël qui, au dire de Milton, *est tombé du zénith comme un soufle,* au lieu de cheminer pas à pas, est rapidement arrivé à l'excellence de l'art, et ses meilleurs tableaux sont les derniers, dans lesquels nous remarquons l'intelligence puissante de son âge mur, âge auquel il fut plongé dans l'obscurité de la mort. Il y a aussi des artistes qui par génie, par caprice, ou par tout autre motif, ont changé de manière. Jacomo Pontorno abandonna son style italien pour suivre Albert Durer. Guido laissa sa douce manière pour imiter Caravaggio; et il eût raison ainsi que le prouve le tableau du «Crucifiement de Saint-Pierre» dans la nouvelle sacristie du Vatican. Annibal Caracci après avoir peint au palais Farnèze une toile qui sera toujours un des plus beaux ornements de Rome, rongé par la tristesse pour être pauvrement payé, changea à tel point de manière qu'on comprenait facilement son désespoir. Guido au faîte de l'opulence que lui avaient acquise ses fameux ouvrages, tombe dans l'indigence à cause du jeu et de ses extravagances, et en arrive à peindre pour les marchands de tableaux, ce qui l'obligeait à peindre rapidement. On peut juger par ces circonstances du style ordinaire de ces toiles. Malvazia lui même, dans son livre *Felzina pittrice,* Malvazia, le plus grand apologiste de Guido, est de notre opinion. Une toile est d'Annibal Caracci, de Pontorno, de Guido, conséquemment elle doit être bonne! on voit par les permisses supposées que l'amateur de peinture ne devra pas se laisser influencer par un dilemme si faux et si inconséquent.

6

Quand il y aura quelque doute sur l'auteur d'un œuvre on devra fixer l'école auquelle il semble appartenir. Cette méthode resserrera les recherches dans des limites plus étroites, et l'on pourra par ce moyen découvrir l'auteur inconnu. Mais il faut pour cela connaître les caractères des différentes écoles, et de chaque peintre en particulier.

Des originaux et des copies

Un tableau qu'un peintre fait d'invention propre ou copie de la nature s'appelle original; la reproduction d'une toile s'appelle copie. Il y a cependant des peintures qui ne sont ni des originaux ni des copies. Si dans un tableau historique un peintre reproduit les figures d'une autre toile, sa peinture ne sera ni originale ni copiée.

Il serait toujours facile de distinguer un original d'une copie si ces dernières étaient toujours l'œuvre d'un peintre ordinaire et servile. Mais sans aucune doute les artistes les plus fameux ont dans leurs commencements entrepris le pénible travail de copier les toiles en renom, travail ennuyeux pour un génie créateur. Les plus grands savants ont fait de même, et n'ont pas hésité à traduire dans leur propre langue les ouvrages de divers auteurs. Nous avons des discours d'Eschines traduit par Cicéron, etc. Pope a traduit Homère; le cardinal Bentivoglio a traduit Estacio; Annibal Caro, Virgile; D'Alembert, plusieurs passage de Tacite; Alexandre Marcheti, Lucrèce; le marquis Prospero Manara, les buccoliques de Virgile; Diderot, l'Histoire grecque de l'anglais Stanian; Cesarotti, Ossian; l'abbé Jules Nuvoletti nous a prouvé par sa belle traduction de *Voltaire dans l'ombre,* qu'une bonne copie peut rendre apréciable un original de peu de valeur. Les grands talents impriment ordinairement à leurs productions le sceau de leur génie créateur, si bien qu'on a peine à y trouver le style dur et servile des traducteurs les plus insignifiants. De même dans la peinture nous voyons des copies si divinement faites par de fameux artistes, qu'elles trompent l'œil des plus illustres maîtres de l'art qui les prennent pour des originaux. Jules Romano tomba dans cette erreur en voyant une copie de Raphaël faite par André del Sarto. Nous allons donc donner quelques réflexions générales, qui, pour le moins en partie, aideront les amateurs de l'art dans une si difficile distinction.

1

Remarquer si l'invention, la disposition des parties diverses de l'œuvre et l'expression correspondent exactement avec les physionomies, le dessin, la grace, la grandeur. Lorsqu'il y aura un parfait accord entre ces diverses parties, de manière à pouvoir les attribuer au style d'une seule personne, il sera probable que l'œuvre est originale. Mais si, avec une invention heureuse, une judicieuse disposition, l'harmonie fait défaut; si une action noble et gracieuse est mal exécutée; si les têtes n'ont aucune grâce, si le dessin est incorrect, si le coloris est insipide et empaté; si la touche parait timide et lourde, nous pouvons affirmer qu'un tableau dans ces conditions est une copie.

2

Une toile bien finie est plus facile à copier qu'une toile d'une touche large et expressive. De même qu'il est impossible qu'un homme se transforme d'un moment à l'autre, ainsi une main accostumée à se mouvoir d'une certaine manière ne pourra subitement prendre diverses positions. On peut en dire autant du coloris et du dessin.

3

Personne ne peut copier sans prendre quelques libertés, ou sans mettre quelque chose de ses idées. Car, celui qui voudra imiter servilement un original deviendra *maniéré,* et ce défaut se distingue bien vite du style naturel et vigoureux qui est le propre de quiconque travaille avec facilité.

Si nous devions décrire les circomstances les plus minutieuses, et donner des notions plus étendues, cet ouvrage ne serait plus un «Essai sur la peinture», mais un long traité qui donnerait un gros volume. Il suffit à Raphaël de voir tracer quelques lignes à Léonard de Vinci et à Michel Ange, pour abandonner le style sec du Pérugin. Ce grec à l'esprit lourd, dont parle Lucien, travaillait au contraire des nuits entières à étudier les écrits des meilleurs philosophes, éclairé par la lampe d'Epictète achetée à haut prix.

ERRATAS

Page	Colonne	Ligne	Au lieu de	Lisez
1	1	38	convaincus	convaincu
9	»	27	à	à
»	2	5	Vièrge	Vierge
13	1	4	Miche	Michel
14	»	31	apropriant	appropriant
17	»	3	vicit	vixit
19	»	12	Malvusia	Malvasia
27	»	39	XVeme	XVIeme
28	»	27	forme	«forme
35	2	13	1565	1500
38	»	5	creations	«créations»
44	»	43	a	la
48	1	11	ou	dans
49	2	37	travauux	travaux
»	»	47	enfantil	enfantin
50	»	17	pour	par
»	»	25	au candélabre	aux candélabres
60	1	43	dit	dis
63	»	13	l'on	l'ont
64	2	8	étre	être
»	»	»	concéptions	conceptions
65	1	13	autres que	outre
72	2	20	toutes	tous
73	1	9	gènie	génie
75	»	14	acte reçu	acte, est reçue
»	2	4	évident	évidente
»	»	7	occupons	occupons,
78	»	47	réflectit	réfléchit
81	»	33	mème	même
»	»	40	siége	siège
86	1	27	réligieux	religieux
»	»	37	demontrer	démontrer
87	»	13	les	leur
88	»	10	emploit	emploie
»	2	35	une	un
»	»	41	réforme	réformation
89	»	13	cepandant	cependant
90	1	55	parmis	chez
91	»	35	réçues	reçues
»	2	40	22 ans,	22 ans»,
92	1	35	Borromee.	Borromée».
94	»	26	la	l'
»	2	23	malgrè	malgré
97	2	41	raccommanda	recommanda
99	1	27	détermina	déterminât
100	»	47	malgrè	malgré
101	»	»	avait	et avait
»	»	58	propriété le collége,	propriété des religieux de Sainte-Croix, le collége
102	»	»	archevêque	archevêché
»	2	25	nommérent	nommèrent
»	»	46	degres	degrés
103	1	19	premieurs	premiers
»	»	52	résignát	résignât
»	2	10	comble	gré
»	»	48	pas	que

Page	Colonne	Ligne	Au lieu de	Lisez
104	1	36	arehevêquo	archevéque
»	2	42	ustice	justice
»	»	47	acquiest	acquiert
105	»	8	long-temps	long-temps usé
»	»	»	usé	
»	»	24	rencontraient	rencontrant
»	»	33	hussiers	huissiers
106	1	43	exceptués	excepté
»	»	45	ses	leurs
»	2	40	judiciaire	judicieuse
107	1	11	produit	produite
»	2	8	vertical	verticale
109	1	2	subassement	soubassement
»	2	18	base nous manquait	base manquait
»	1	38	nous offre	nous en offre
110	»	50	secrèt	secret
»	2	15	rappellée	rappelée
»	»	23	ces peintres	ce peintre
111	1	29	aussi-que	ainsi que
112	2	37	resultantes	résultantes
113	»	16	révèlánt	révélant
»	»	18	fais	fait
»	»	21	forment	forme
115	1	35	donné	données
»	2	19	remetrait	remettrait
118	1	54	fait	faite
»	2	8	déclarérent	déclarèrent
126	1	34	S^{ri}	S^{rie}
»	2	39	interjetta	interjeta
132	»	27	l'on	l'ont
136	1	57	lé	té
»	»	58	tes	les
»	2	23	vas	va
137	1	66	moin	moins
141	2	54	cette	ec
142	1	1	Itaeli	Italie
143	»	16	enivrè	enivré
»	2	15	eusse-je	eussé-je
»	»	47	malheresement	malheureusement
144	1	48	aurai	aurait
145	2	29	appartienent	appartiennent
147	1	16	que maitres	que les maîtres
148	»	33	surprenant	surprenante
149	»	5	toute	tout
»	»	21	serai	serait
»	2	45	serai	serait
150	1	16	resulte	résulte
»	»	36	j'appelerai	j'appellerai
»	2	33	Tredte	Trente
152	»	15	autorité	l'autorité
154	1	10	obscure	obscur
»	»	22	réfléxie	réfléchie
»	»	53	qui	que
158	»	52	permisses	prémisses
»	2	13	traduit	traduits
»	»	58	circomstances	circonstances


GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00041 3159


COMPANHIA
NACIONAL
EDITORA
OFFICINA
DE ENCADERNAÇÃO
LISBOA